

وزارة الثقافة
مهرجان القاهرة الدولى
للمسرح التجريبى

177

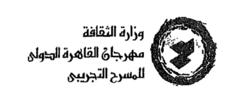
# إدوارد جوردن كريج

تأليف: دينيس بابليه

ترجمة: د. جمال عبد المقصود

مراجعة: أ.د. هانى مطاوع






# إدوارد جوردون كريج

تأليف: دينيس بابليه
ترجمة: د. جمال عبد المقصود
مراجعة: أ. د. هانى مطاوع

تصميم وتنفيذ: آمال صفوت الألفى
مطابع المجلس الأعلى للآثار

ترجم هذا الكتاب عن الأصل الإنجليزى:

*Edward Gordon Craig*

*By*

*Denis Babblet*

Heinemann Educationl Books Ltd, New York , 1966

## كلمة وزير الثقافة

سألنى أحدهم يومًا عن السبب الجوهرى فى اهتمامى بمهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى، فأجبته قائلاً: لأنى أؤمن بكل ما يحفز الاكتشافات والإبداعات ويشجعها، وأهتم بهؤلاء الفنانين المبادرين الذين يغيرون الواقع من دون انتظار تعليمات، من أحد. وهذه القناعة هى التى قادت خطوات مسئوليتى.

إن فلسفة العمل الثقافى الأساسية، أنه يمنح أفراد المجتمع الفرصة لاعتناق قيم جوهرية جديدة، ويجعلهم يقبلون التغيير، الذى يعنى -فى تصورى- إعطاء الحياة معنى ودلالة، تحفز تطلعهم إلى غايات أكبر. وفى إطار هذه الرؤية يعنى التغيير التحرر عن سيطرة أى منظور أحادى البعد. والفن بطبيعته يسمح لنا أن ننظر إلى أنفسنا فى أوضاعنا الحالية فى الحياة، من خلال تجربة فريدة، تمكننا من رؤية إمكاناتنا الحقيقية، وذلك بالتخيل الذى يتسم بالحرية، فنكتشف عندئذ طرقًا جديدة للحياة، نواجه بها كل محاولات السيطرة.

ولا شك أن الفرق المسرحية المتعددة، التى تشارك فى هذا المهرجان، والتى تتشكل من فنانين مبادرين من كل بلاد العالم، يطرحون تجاربهم

الساعية إلى تغيير الواقع، هم أناس يقدمون على ذلك من دون انتظار تعليمات من أحد. ولا خلاف أيضًا أن المهرجان من حيث هو بوتقة لتنوع الرؤى وتعددها، يؤكد قيم التسامح، والاحترام المتبادل، والحرية، ويرسخها، ويشحذ اهتمامنا بتأمل رؤى الآخرين؛ لحظتها يتعمق وعينا بذاتنا، وتلك هى غاية الثقافة الفاعلة فى أى مجتمع.

**فاروق حسنى**

**وزير الثقافة**

## كلمة رئيس المهرجان

غلب تيار "**مسرح الصور**" هذا العام على دورة مهرجان " **آفينيون** " فنشرت جريدة "**لوموند**" الفرنسية، مقالاً كتبه " **أوليفيه بى** " مدير "**مركز أورليون القومى للمسرح**"، تحت عنوان " **آفينيون تتحاور بين الصور والكلمات** " أعرب فيه عن دهشته، بأن المهرجان "**هجر هذا العام الأدب، ذلك الواقع. وهو الأمر الذى لم يكن تخيله قبل ثلاثين عاما ...إذ لأول مرة فى تاريخ المهرجان، تم تحجيم مسرح الكلام، لقاء الأشكال المسرحية الأخرى...إن دورة المهرجان هذه المرة، هى دورة مسرح أقرب إلى الفنون التشكيلية منها إلى الكتابة، مسرح مرئى أكثر منه أدبى**".

ثم تساءل الكاتب "**ماهو المكان الآخر فى الفضاء الثقافى، الذى تناقش فيه هذه المشكلات التى تتعلق بالعلاقات السياسية، أو الشعرية بين الصورة والكلمة؟**". ثم عاد فأكد أنه "**ليس هنالك مكان تجرى فيه هذه المناقشات على الأقل على هذا النحو المحموم**" واستطرد ليعترف بأن "**تلك هى الظاهرة الحضارية الأكثر حسمًا فى هذا العصر**" وهو لا يسوق ذلك لمجرد الإبلاغ والتشكيك فيه، بل يؤسس يقينا بأنه "**لم يعد مقبولاً الشك فى انغلاق عصر "جوتنبرج"، وأننا ندخل عصر ما قبل الطباعة، ذلك العصر الذى لم يكن الكلام**

**فيه يمتلك "المكتوب" لمساندته فى دوره المجتمعى"** . ومع ذلك فإن **"أوليفيه بى"** يطرح سؤالا مهمًا فى مقاله **"هل ينتمى الكلام فقط إلى النص المكتوب، أو أنه يعيش فى شكل الصورة؟ هل الكلام فى الزمان – فيقبل الاستبدال – أو خارج الزمان، فلا يقبل المعادلة؟"** .

صحيح أن أصحاب تيار **"مسرح الصور"** لا يتعاملون مع المفاهيم التقليدية للزمان، والمكان، واللغة المستخدمة مسرحيًا، كثوابت مطلقة، تتعالى عن المتغيرات والأحداث المستجدة، وإنما يؤمنون باستبدالها فى مواجهة التجربة الحياتية، التى هى أرحب من أن تحدها مناهج ثابتة، لذلك فهم ينتهكونها، ويخترقونها، ويتحولون إلى تأثيرات خارجه عن تاريخ المسرح، كالرقص، والرسم، والنحت، والأنماط الثقافية الشعبية، والسينما، والموسيقى، والغناء، وغيرها، والتى شكلت نوعية مسرحهم، الذى يستهدف تنشيط الحواس، وشحذ الفعالية النقدية لعقول المشاهدين.

ولا خلاف أن **"مسرح الصور"** قد تخلق وتشكل كفعل إبداعى، نتيجة لتجربة وجودية لفنانيه، فجرت طاقاتهم، فى حضور الوسائل التكنولوجية المتقدمة، لذلك لا تحكم القوانين المتعارف عليها، للزمان، والمكان فى صياغة تجاربهم، والتى جاءت مجسدة لعلاقات جديدة مع ذواتهم والعالم المحيط بهم. فإذا كانت اللغة لديهم قد تجاوزت الأشكال التقليدية بمغايراتها، واتسمت بأنها قد تكسرت، وتشظت، وتشتت، فإن الزمن لدى

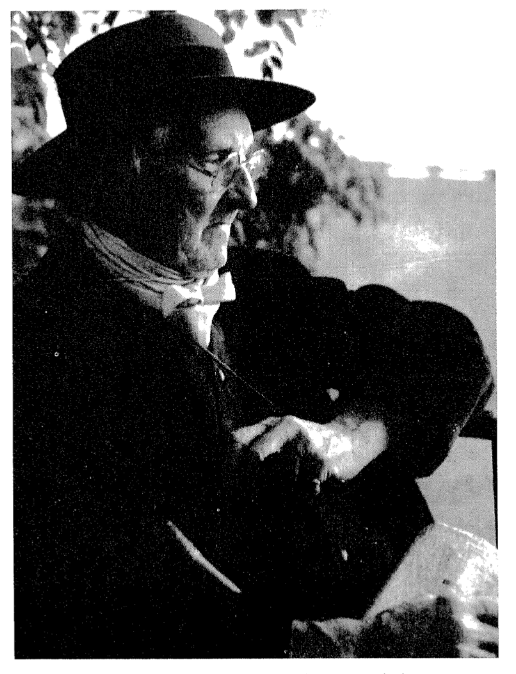
"**مسرح الصور**" ليس زمنا طبيعيًا، فقد تفككت سيولته، وجرى الحفر فيه بإبطائه، وتسريعه، واختزاله، وضغطه، ومده، وتمديده، وتسكينه، وتحريكه، فى مركب مفارق جديد، يعاد فيه ترتيب المكان دوما؛ وفقا لقراءة مفتوحة، تتخارج عن التجربة المسرحية المعتادة، فى سياقها السردى، ولا تطابقها أو تتماهى معها، فى ترتيبها الزمنى المتتابع، أو الحصر المكانى المقيد لها، فتشكل بذلك مسرح لا زمانى -تجريدى- يغاير التيارات السابقة عليه، والذى تبدى واضحًا فى نصوص "**ريتشارد فورمان**" و"**روبرت ويلسون**" وغيرهما، حيث استغلقت هذه النصوص على القراءة بوصفها "**مكتوبًا**"، إذ لا تفصح عن حضورها الحقيقى، إلا على خشبة المسرح.

إن الإجابة عن سؤال " **أوليفيه بى** "، تتطلب استطلاع خارطة تقاليد الكتابة المسرحية، وإخضاعها للمناقشة، رصدًا لتطورها لنتعرف: هل ياترى كان الهدف من هذه التقاليد خلق إحكام منطقى؟ أم الهدف يتجلى فى خلق حاله من الفهم للتجربة الإنسانية، تتيح للمنطق أن يمارس التفكير؟. وانطلاقًا من ذلك فإن إدارة مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى، تعزيزًا للتداول مع كل ساحات التفكير ونشاطاته، وتضافرًا مع التساؤل الذى يطرحه عصرنا -تحاول مناقشة الموضوع، فى الندوة الرئيسية لهذه الدورة، والتى تأتى تحت عنوان "**التجريب وتقاليد الكتابة المسرحية**"، لترصد

متى بدأ التلاعب بهذه التقاليد، وكيف تم التمرد عليها، ثم متى تحققت الإطاحة بها، وتجلياتها.

فى تصورى أن الفنان فاروق حسنى، وزير الثقافة، قد كسب رهانه فى تجديد الأفكار وتشكيل المفاهيم، ولا شك أن مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى، وهو أحد أفكاره فى تبديد أوهام التجمد على طول دوراته السبعة عشر، كان لا يتوهم يقينا، وانما يجرى الحوار مع التقاليد، ويطرح رؤى العالم من حولنا، لذلك نظل دومًا نذكر للرجل اهتمامه ومتابعته وحرصه على هذا المهرجان.

**أ.د. فوزى فهمى**



إدوارد جوردون كريج في كوربى *corbeil* ١٩٤٨ .

# مقدمة

**كتب كريج في الصفحة الأولى من المذكرات الخاصة Private Notebook :**

**« كان طموحى دائمًا هو أن أفعل شيئًا، لا أن أكون شيئًا»**

وهذا الكتاب يحاول أن يشرح ما فعله كريج، فربما يساعد هذا فى تقديم صورة عما كان عليه. وقد حاولت أن أستخلص الحقائق من الخرافات Legends الكثيرة التى نشأت حوله، متجاهلاً الأحكام العنيفة والمتحيزة التى صدرت ضده. ولكى أفعل هذا كان علىَّ القيام بتحقيقات دؤوبة فى وقائع حياته وكتاباته (الكتب والمقالات والمخطوطات غير المنشورة والنسخ التى تحمل ملحوظات) وعروضه المسرحية وتصميمات المناظر والملابس عنده ومشروعاته العديدة التى لم تكتمل ومعاملاته مع رجال المسرح الآخرين فى زمنه. وأود أن انتهز هذه الفرصة لأشكر الكثير من الأشخاص الذين ساعدونى. إن هذا الكتاب لم يقصد به أن يكون بحثًا أو مقالاً شاملاً حول أفكار كريج ولكنه تقريراً عن تطور ووصف للعلامات الرئيسية فى طريق حياته العملية. ولقد حذفت عن عمد الحكايات الطريفة التى لا حصر لها التى تروى عنه رغم أن كثيراً منها ممتع وحى. ولم أتعامل بأى نوع من التفصيل مع أحداث حياته الخاصة رغم أنها قد تكون مفيدة فى توضيح سيكلوجيته. فما يعنينا هنا هو رجل المسرح وإسهاماته فى مسرح اليوم. وقد توقفت بعض الوقت عند إنجازات كريج العملية لأن ما ينسوه أكثر مما ينبغى فى مرات كثيرة إنه كان نشيطًا كمخرج قبل أن يبدأ فى تدوين أفكاره. من هنا كان شعار مجلته القناع هو "بعد الممارسة تأتى النظرية"

د. ب

# (١)

# الطفولة

كان النصف الأخير من القرن التاسع عشر فى إنجلترا طبعًا يسيطر عليه وجه الملكة ڤيكتوريا Queen Victoria. كانت فترة تغيرات اقتصادية واجتماعية كبيرة وازدهار وصل إلى ذروته بين ١٨٦٠ و ١٨٨٠ عندما كانت البلاد فى قمة قوتها. وقد زاد عدد السكان إلى أكثر من النصف بين ١٨٣٧ ، ١٨٨٧ وتوسعت المدن بشكل هائل كنتيجة للتطور الصناعى والتجارى غير المسبوق لفائدة البرجوازية فائدة كبيرة. وقد سيطرت تلك الطبقة على السياسة ومولت الإمبراطورية وزادت من نموها: في ١٨٧٧ أصبحت ڤيكتوريا امبراطورة الهند. وكانت قوة الأرستقراطية تتدهور لكن سلوكها المصقول كان ينتشر إلى أبناء الطبقات الصناعية والتجارية.

وكان احترام الطبقة المتوسطة علامة العصر الڤيكتورى وأساس حياته الاجتماعية النشطة ونواديه المسايرة لموضة العصر. لقد كان "الشىء الصحيح" هو إرسال المرء أبناءه إلى أكسفورد أو جمع الصور لكن الإتيكيت كان متكلفاً بعض الشىء وكانت الموضة - للحصول على الرضا - هى عدم تخطى حدود الذوق السليم. وكان ازدراء المرء للطبقة التى ينتمى إليها هو إحدى قواعد الحياة وكانت التطهرية Puritanism قاعدة أخرى وكان ميثاق الأخلاق المقبول فى الحقيقة شكلاً من أشكال الانضباط.

ومهما كان التوسع الصناعى مرضيًا للمؤمنين بالتقدم progress - للوضعيين positivists والعقلانيين rationalists ورجال العلم والذين نظروا إليه كدليل لا يمكن إنكاره على القوة البشرية - إلا أن هؤلاء الذين تتوافق عقولهم مع الفن والجمال نظروا إليه بشك بل وبكراهية : وقد أعلنوا أن الصناعة قتلت الفن والفن وحده هو الذى يمكن أن ينقذ البشرية. يجب مساعدة الإنسان على إعادة اكتشاف جمال الطبيعة. من هنا كان البحث الصوفى mystical عن الجمال بواسطة رسكين Ruskin وولتر بيتر Walter Pater وحلم ويليام موريس William Morris بعصر ذهبى مؤسس على شكل جمالى من الاقتصاد الجمعى collective economy وعبادة الماضى التى تتسم بالحنين إليه والتى وجدت تعبيرًا عنها فى الشعراء والمصورين ما قبل روفائيل Pre- Raphaelite مثل روستى Rossetti وميليه Millais وبرن جونز Burne- Jones والذين كان رسكين Ruskin نصيرهم المتحمس. وكان على البراجماتية pragmatism والقبح والسوقية vulgarity التى خلقتها الحضارة الصناعية أن يقابلها - للتخفيف من آثارها - عبادة الجمال ونشر فكرة الفن للفن. وسيأتى حالاً زمن يكتشف فيه شباب إنجلترا المثقفون الشعراء البرناسيين Parnassian الفرنسيين ويصبحون من المعجبين بما لارميه Mallarmé ومدرسته الرمزية.

ويبدو أن المسرح الإنجليزي قد تأثر قليلاً بهذه الدوافع الفنية. فقد عكس الذوق السائد للزمن الحاضر. كان الناس يتوقعون من الدراما أن تسليهم. وتفادى كتّاب المسرح الموضوعات الحساسة. وإذا حدث مرة وكانوا من الشجاعة بحيث ينتقدون عيوباً معينة للنظام الاجتماعى فقد ظلوا داخل الحدود المسموح

بها ولم يسعوا مطلقًا لاقتراح العلاج. وفى الوقت الذى كان فيه الروائيون - ديكنز Dickens وثاكارى Thackeray و ميريدث Meredith – يقدمون أوصافًا حادة وكثيراً ما تكون منتقدة بشدة للمجتمع المعاصر كان كتّاب المسرح يتبعون ساردو Sardou على طول الطريق الذى حفره للتراچيديا التاريخية أو يقلدون العبارات المستهلكة الأخلاقية والمفرطة فى العاطفية لبولور- ليتون Bulwer - Lytton وبعضهم قلد ديكنز Dickens أو سكوت Scott أو ديماس الأب Dumas Père أو ديماس الابن Dumas fils. وكتب براونج Browning وسوينبرن Swinburne درامات فلسفية كان القليل منها قابلاً للتمثيل لأنها كانت فى العادة غامضة ومحملة أكثر مما ينبغى بالمحسنات الجمالية والتعبيرات الحاذقة الميتافيزيقية. وسرعان ما بدأ ت. و. روبرتسون T.W. Robertson العمل على طريقة مسرحية الأفكار piece à thèse وتدافع الجمهور الممكن الذى يتبع الموضة إلى مسرح أمير ويلز The Prince of Wales Theatre ليصفق لأعمال مثل *كاست Caste* بموضوعاتها " الجريئة"، والتى كثيرًا ما تتسم بالحبكات الصبيانية والتركيب الماهر إلا أنه ميكانيكى. ولم تبدأ رياح التغيير تهب على المسرح الإنجليزى حتى سنوات القرن الأخيرة عندما بدأ بينرو Pinero ووايلد Wilde وبارى Barrie وشو Shaw يكتبون له. إلا أن النشاط المسرحى كان فى تزايد. ففى ١٨٥١ كان هناك تسعة عشر مسرحًا فى لندن، وبحلول عام ١٨٧٠ كان هناك ثلاثون وفى ١٨٩٩ كان الإجمالى واحدًا وستين. وكان الرجال الذين يتبعون الموضة يتجرأون بأعداد متزايدة دائمًا ويذهبون إلى المسارح التجارية. وأصبح الآن الممثلون الذين كانوا من قبل منبوذين ينظر إليهم على أنهم مقبولون اجتماعيًا، وفى الحقيقة بنهاية القرن أصبح رجال المال والأرستقراطيون وقادة الفكر سعداء وفخورين

بمعرفتهم وبأن يستقبلوا فى دوائرهم، ومما لا داعى لقوله - مع ذلك - أنه لم يطرح سؤال عن مسرح قومى لإنجلترا. فالدولة لن تهبط إلى مستوى احتضان فرقة من الممثلين.

وفى مجرى القرن التاسع عشر تطور أسلوب تقديم المسرحيات فى إنجلترا على نفس منوال الدول الأوروبية الأخرى. وكان هناك ميل متزايد نحو الدقة الأثرية archaeological ونحو الواقعية وحظيت إعادة تصوير التفصيلات بأهمية كبرى ولم يتم التوانى عن أى جهد يمكن أن يزيد من الإيهام. وقد استمر هذا الاتجاه فعلاً دون اعتراض من جاريك Garrick إلى صامول فلبس Samuel Phelps وكين Kean ومن كين Kean إلى هنرى إرفنج Henry Irving والذى أصبح "الرجل القائد" فى مسرح ليسيوم Lyceum Theatre فى ١٨٧١ وذهب إلى تقديم طرق جديدة للإنتاج هناك. وسرعان ما أصبح إرفنج Irving المثل الأعلى للمخرج الممثل الذى يسود المسرح الإنجليزى فى الدور المزدوج للمؤدى الرئيسى ومخرج المسرح.

كان والد إدوارد جوردون كريج Edward Gordon Craig إدوارد ويليام جودوين Edward William Godwin مهندسًا معمارياً له ولع بالمسرح. وكانت أم كريج Craig إيلين تيرى Ellen Terry ستصبح واحدة من أكثر ممثلات إنجلترا شهرة. وقد ألتقت هى و جودوين Godwin لأول مرة عندما كانت الفتاة ذات الخمسة عشر عاما تمثل فى بريستول Bristol. وفى ١٨٦٤ تزوجت من واتس Watts المصور وتركت المسرح لكن الزواج انتهى وذهبت لتعيش مع جودوين فى هار بندن Harpenden والتى كانت وقتها مجرد قرية. وفى ١٨٦٩ رزقا بابنة هى

إديث Edith. وبعد ذلك بثلاث سنوات، فى ١٦ يناير ١٨٧٢، ولد إدوارد جوردون Edward Gordon فى ستيفينيج Stevenage بهر تفوردشير .Hertfordshire

كتب أوسكار وايلد Oscar Wilde عن جودوين Godwin أنه "كان أحد النفوس الأكثر فنية فى القرن فى إنجلترا"[1]. وكان معجباً متحمسًا بالفن القوطى Gothic. وككثير من رجال جيله كان متأثرًا برسكين Ruskin والذى قرأ عمله أحجار ڤينيسيا *Stones of Venice* بفهم وبوليم موريس William Morris. وقد شارك فى حبهما للجمال وكراهيتهما لكل ما هو قبيح وسوقي ورغبتهما فى تدريب وتحسين ذوق العصر. وبصفته رجلاً صارمًا لامعاً ذا ذوق رفيع فقد عد ويسلر Whistler وبرن چونز Burne - Jones من بين أصدقائه. وتصور أعماله المعمارية - والتى تضمنت كنيسة فى إيرلندا وقاعة مدينة نور ثامبتون Northampton Town Hall والبيت الأبيض White House الذى بُنى لويسلر Whistler فى تشلسى chelsea - إحساسه بالتناسب، إحساسه بالتكوين المتوازن للأشكال والأسطح وتناوله المنطقى للجمال.

ولكن جودوين Godwin كان لا يرى أن على الفنان أن يقتصر على حرفته الخاصة، ألا يفكر المعمارى فى شىء غير الخطط والمبانى. ولم يأنف من الاهتمام بأشياء مثل الأثاث وورق الحائط، وكان الجمال بالنسبة له مسألة انسجام Harmony وكان من الطبيعى تمامًا أن يتجه جودوين - مثل بالاديو palladio وسرليو Serlio وساباتينى Sabbatini أو إنيجو جونز Inigo Jones إلى المسرح. وكان رجلاً مثقفاً وجاء إلى المسرح كهاو مستنير، كخبير فى المناظر والملابس. وقد عمل كمصمم مناظر وملابس وكمخرج، كليهما.

فى ١٨٥٧ عندما كان فى الرابعة والعشرين فقط أصبح جودوين Godwin الناقد المسرحى لصحيفة فى بريستول Bristol وأظهر فعلاً اهتمامًا خاصًا بالجانب البصرى من الدراما. وكان خبيرًا فى شكسبير Shakespeare وقام بدراسة منهجية للمسرحيات من وجهة نظر المخرج. وكتب بعد ذلك سلسلة من المقالات نشرت في *المعماری The Architect* فى ١٨٧٥ تحت عنوان عام "الهندسة المعمارية والملابس فى مسرحيات شكسبير" Architecture and Costume of Shakespeare's Plays. والتى تكشف عنه كمعمارى دارس ومؤرخ ثاقب النظر. وكان يريد أن تقدّم كل مسرحية بكامل الحقيقة التاريخية ومضى أبعد من معاصريه كثيرًا فى سعيه وراء هذا الهدف. وتكوّن هذه المقالات دراسات منهجية وثيقة وتقدم منجمًا من المعلومات للمخرجين ولمصممى الملابس والمناظر وأدوات ولوازم التمثيل.

فى ١٨٧٤ عادت إلين تيرى Ellen Terry إلى خشبة المسرح فى دور فيليبا تشيستر Philippu Chaster فى مسرحية تشارلز ريد Charles Reade بعنوان الوريث المتجول *The Wandering Heir* على مسرح Queen's Theatre. وقد أراد آل بانكروفت Bancrofts عرض تاجر البندقية *The Merchant of Venice* على مسرح Prince of Wales بإيلين Ellen فى دور بورشيا Portia وأوكلوا الإدارة الفنية للعرض إلى جودوين Godwin. وقد أعطاه هذا الفرصة لتطبيق أبحاثه واختبار أفكاره. وكان العرض الأول (١٩ إبريل ١٨٧٥) بدون شك علامة على الطريق فى تاريخ المسرح الإنجليزى. لقد كان أول عرض أكدت فيه الروح الحديثة لإدارة خشبة المسرح نفسها - ناقلة إيانا من جو البندقية Venice، إلى العوالم المنتقاة لكوميديا شكسبير"[٢].

وهكذا بدا كل من إيلين تيرى Ellen Terry وجودوين Godwin واثقين من سمعة قامت على أساس النجاح الفنى. وكان يمكن استمرار تعاونهما بصرف النظر عن الفارق فى عمريهما (كانت إيلين تيرى فى الثامنة والعشرين وكان جودوين فى الثانية والأربعين) لكن كان هناك صراع فى الأمزجة استفحل الآن عن طريق مؤامرات من حولهما. وبعد ذلك بأشهر قليلة انفصلا. وعند كتابة كريج لمذكراته استسلم لإغراء التفكير حول ما كان يمكنهما أن يحققاه إذا كانا قد ظلا معا:

« سؤال، إذا كانت قد وقفت فى ثبات إلى جواره - إذا كانت قد أزاحت تشارلز ريد Charles Reade بعيداً (أو طلبت منه أن يتحد مع أ. و. ج E .w. G ويبنى مسرحاً) و أزاحت "الذباب والباعوض جانبًا" وكل هؤلاء الذين يسعون إلى مصلحة ذاتية - ولو كانت قد وقفت - لفترة من الوقت ثابتة تدعم إحساس قلبها (أى حبها وضميرها وذوقها السليم) ألم يكن من الممكن أن يجد هو بعد ذلك الطريق الصحيح الذى يمكن أن يسير فيه الاثنان ويستمران فيه معاً؟ *أنا لا أشك فى ذلك لحظة واحدة*. أ. و. ج. E.W.G. مهندس معمارى، مخرج مسرحيات تمثل هى أ.ت. E.T. فيها أدوار بوريشا Portia وروزاليند Rosalind و إيموچين Imogen وبيا تريس Beatrice وچوليت Juliet وبرديتا Perdita وهرميون Hermione وديدمونة Desdemona وميراندا Miranda وڤيولا Viola وأوفيليا Ophelia وكورديليا Cordilia وأوليڤيا Olivia وكيت هارد كاسل Kate Hard castle، فى مسرحية *كل إنسان Eveyman* وفى مسرحيات فورد Ford وبن

جونسون Ben Jonson وويستر Webster وآخرين. وكان يمكن لـ أ. و. ج E.W.G. أن يخرجها جميعاً. ألم يكن من المحتمل أن يثبت هذا الطريق أنه أفضل شيء لها وله وللمسرح البريطانى؟ (٣)

فى ١٨٧٦ تزوج جودوين Godwin من بياتريس فيليب Beatrice Philip. وفى السنة التالية تزوجت إلين تيرى Ellen Terriy للمرة الثانية من ممثل هو تشارلز كيلى Charles Kelly. إلا أن إعجابهما ببعضهما البعض ظل يتناقص وبناء على طلب إيلين Ellen أسدى جودوين Godwin النصح إلى إرفنج Irving بإخراج *الكأس* لتينيسون Tennyson. لكن حياتهما العملية أخذتهما فى طريقين منفصلين. ظهرت إيلين تيرى Ellen Terry فى مسرحيات عديدة تحت إدارة جون هير John Hare فى مسرح Court Theatre قبل انشغالها - عن طريق إرفنج - بتمثيل أوفيليا على مسرح Lyceum (١٨٧٨). وقد ساعد جودوين Godwin فى تقديم عروض عديدة تتضمن *كلوديان Claudian* لهنرى هرمان Henry Herman و و.ج. ويلز W. G. Wills (١٨٨٣) *وهاملت* على مسرح Princess's Theatre(١٨٨٥)، وفى ١٨٨٤ طلبت ليدى أرشيبلد كامبل Archibald Campbell منه أن يخرج *كما تهواه As You Like it* لعرضها فى الهواء الطلق فى كومب وود Coombe wood. واختار أيضًا الممثلين وصمم الملابس بدرجات من اللون البنى والأخضر كانت مناسبة جداً للمنظر المبهج وقد لقيت ثناءً حاراً من صديقه وايلد Wilde(٤).

ولكن أهمية جودوين Godwin كمجدد ورائد تكشفت بشكل أفضل فى إخراجه لـ *Helena in Troas* لجون تود هنتر John Todhunter (١٨٨٦) قبل

أشهر قليلة فقط من موته. وقد قام هو نفسه بإعداد العمل وأدار التدريبات وهكذا كشف عن نفسه كمخرج بمعنى الكلمة اليوم. إلا أن أكثر الملامح أصالة فى الأمر كله كان اختيار مكان العرض واستخدامه له: اثنتا عشرة سنة قبل عرض لونى بو Lugné-Poe دقة بدقة *Measure for Measure* فى Cirque d' Eté بباريس وقبل أن يخرج رينهارت Reinhardt أوديب *Oedipus* فى Shuman Circus بأربع وعشرين سنة حوّل جودوين سيرك هنجلر Hengler's Circus فى لندن إلى مسرح له الملامح المعمارية للمسرح المدرج amphitheatre، كيف فعل ذلك يتضح من رسم نُشر فى *The Graphic* فى ٥ يونيو ١٨٨٦ يبين استخدامه الذى جمع بين الحلقة والذى وضع فى مركزها مذبح ديونيسس Dionysus وبيّن خشبة مسرح ضيقة تؤدي بوابة بيت باريس Paris فيها إلى الخارج. كانت هذه قطعة من الإعمار الأثري archaeological reconstruction ولكنها كانت أيضًا إسهامًا فى البحث عن أشكال المعمار المسرحى الذى لا يعتمد على بنية خشبة المسرح الإيطالية. إن اهتمام جودوين بالدقة الأثرية يربطه بفرقة مييننجين Meiningen التى قدمت *يوليوس قيصر Julius Caesar* فى درورى لين Drury Lane فى يونيو ١٨٨١ بينما بشرت آراؤه فى الإخراج – كما تتمثل فى *Helena in Troas* بتجارب كريج Craig ورينهارت Reinhandt .

هل يعنى هذا أن لجودوين Godwin تأثيرًا على عمل كريج؟ كثيرًا ما أثنى كريج Craig على جودوين Godwin° وأعاد طبع مقالاته عن مسرحيات شكسبير Shakespeare's plays فى *القناع The Mask* وحتى إنه كتب دراسة بعنوان: ملحوظات عن أعمال أ. و. جودوين "A Note on the Work of E.W.

"Godwin[٥] . لكن لا يبدو أنه تأثر فى أعماله هو نفسه بوالده والذى - فى الحقيقة - كان لا يكاد يعرفه. وعن طريق كتاب ددلى هاربرون Dudley Harbron *الحجر الواعي: حياة إدوارد ويليام جودوين* :*The Conscious Stone The Life of Edward William Godwin* والذى ظهر فى ١٩٤٩[٦] عرف الكثير مما كان لا يعرفه من قبل. ويلاحظ فى مذكراته «صوتى هو صوت أمى ولكننى ربما اكتسبت ذلك. لا أستطيع أن أذكر أننى سمعت أبى يتكلم. أنا لا أستطيع أن أتذكره على الإطلاق لأننى نادرًا ما كنت معه بعد عمر ثلاث سنوات».[٧] وكان تأثير الانفصال عن أبيه هذا أنه ترك فيه إحساسًا سيئًا بالإحباط. وطوال طفولته كان محاطًا بالنساء فقط تقريبًا. لقد ذهب إلى الحد الذى قارن نفسه بهاملت الذى حرم أيضًا من أبيه. وكتابه عن أمه *إيلين تيرى ونفسها الخفية Ellen Terry and her Secret Self*[٨] مهدى إلى والده. هكذا لم يعد هناك تأثير مباشر - فى الغالب - أكثر من ميراث روحى ونقاط شبه معينة يجب ألا نبالغ فيها. ولا شك أن كريج Craig قد ورث الإحساس بالتناسب المعمارى وعلاقة الأشكال وتوازن الكتلة والحجم من والده. لقد تولى جودوين Godwin مسئولية كل عنصر من عناصر الإخراج فى *Helena in Troas* واعتبر كريج Craig - كما سنرى - أن المخرج يجب أن تكون له السيطرة الكاملة على العرض على خشبة المسرح. لكن جودوين تعامل مع المسرح بصفته رجلاً من الخارج «لم يكن "ينتمى إلى المسرح»[٩]، بينما تعامل معه كريج Craig من الداخل بصفته ابنًا لممثلة، فقد بدأ حياته كممثل.

وقد لعبت الانطباعات والأحاسيس والأحلام فى طفولة كريج Craig وصباه دورًا أهم من الدروس. يمكن أن نتتبع بوضوح تكشف إحساسه المرهف بتعديلاته وتذبذباته فى *فهرس قصة أيامى "The Index to the Story of my Days"* (حيث سجل ذكريات شبابه) وفى كتبه عن إلين تيرى Ellen Terry وهنرى إرفنج Henry Irving [١٠]. لم يكن هناك شىء تقليدى فى تعليمه وكان القليل منه يتوافق مع النمط الڤيكتورى المعترف به.

إننا نقرأ عن المدرسة أو بالأحرى المدارس التى اختلف إليها وعن كتب معينة وعن حماسات مبكرة. معينة وعن المسرحيات التى رآها وتلك التى اشترك فيها فى أثناء سنواته المبكرة لم يكن فى طبيعته أنه يخضع بسهولة لمقرر رسمى. وفى حوالى ١٨٨٠ عندما كان يذهب إلى مدرسة فى إيرلزكورت Earl's Court كان متخلفاً فى كل المواد ما عدا مادة الرسم والموسيقى و شكسبير. يقول لنا إنه فى كلية برادفيلد Bradfield College حيث كان يذهب فى ١٨٨٦:

"تعلمت القليل جدًا من اللاتينية ولم أتعلم اليونانية كما كانت الرياضيات ولا تزال لا تعني شيئًا لى. إن المحاولة برمتها لدفع التعليم وضخه داخلى وجعلى أهتم به قد فشلت، لم أكن موضع فخر بالنسبة لمعلمىّ العالميين. لكننى كنت ألتقط بسهولة أى شىء جاهل لكنه طريف"[١١]

ويضيف:

**" برادفورد كان مصيبًا بشكل ما - ولكننى لم أتدرب هناك على وجه الدقة - إلا فيما يتعلق بالكريكيت وكرة القدم.**

**والتدريب العسكرى بين الحين والحين كان مملاً ولا معنى له، اللاتينية والرياضيات والتاريخ - كانت هذه بالنسبة لصبى بليد مثلى تضييعًا للمال" (١٢)**

هل كان كريج Craig بليدًا كما يعتقد؟ لقد كانت لديه قدرات لا شك فيها لكنه كان كسولاً بطبيعته.

فى ١٨٨٧ أرسل إلى الكلية الإنجليزية English College فى هايد لبرج Heidelberg. هناك تعلم القليل من الألمانية لكنه كان أكثر استجابة للسحر الرومانتيكى لوادى نيكار Neckar Valley من المجهودات التى تتسم بالصبر من جانب معلميه. فى إحدى الأمسيات زحف خارجاً من أجل جولة على الدراجة نزوة قصيرة العمر أدت إلى فصله من الكلية. وكانت آخر مدرسة ذهب إليها هى مدرسة خاصة صاحبها السيد/ جورتون Mr. Gorton، وهو رجل دين فى دنشورث Denchworth. فى ذلك الوقت كان كريج فى السابعة عشر. وكان اهتمامه الرئيس فى دنشورث هو قراءات شكسبير التى كانت تتم هناك والتى كانت تمتعه.

لم يكن قارئًا عظيمًا فى تلك السنوات المبكرة لكن كتبًا معينة قد راقت خياله - جولز ڤرن Jules Verne طبعًا، وبعد ذلك بوقت قصير كتاب وضع رسوماته هوارد بايل Howard Pyle هو *مغامرات روبين هود* *The Adventures of Robin Hood* وكان هدية من إرفنج Irving. كان كريج Craig مفتونًا برسومات بايل Pyle وبلغ إعجابه من العمق بحيث أثر - فى الوقت المناسب - على تصميماته *لهاملت Hamlet*. كان يبدو أن الفتى أكثر حساسية بكثير لما رأى عما سمع. كان

يحتاج إلى أن يستطيع استخدام عينيه. واستجاب لكل الأشياء المرئية كالمناظر الطبيعية والمعمار والرسوم التوضيحية والمسرحيات. وكان أحد مؤلفيه المفضلين الآخرين هو ديماس Dumas والذى كان لا يزال يقرأ كتبه من أجل المغامرات التى بها وغموضها ومؤامراتها ومكائدها وأسرارها وأقنعتها. وأصبح كريج Craig نفسه يشبه إحدى الشخصيات عند ديماس Dumas: فقد كان شغوفًا بالتوقيع على المقالات فى مجلته بأسماء مستعارة ولم يفقد مطلقًا حبا ما للغموض.

ومع ذلك جاء فى قراءته أولا وقبل كل شىء شكسبير. عندما كان صبيًا صغيرًا مثّل مشاهد من *كما تهواه As You Like It* مع أخته، عندما اكتشف فى كلية هايدلبرج Heidelberg أنه كان مسموحا للأولاد فقط بقراءة الكتب الألمانية، رجا أمه أن تسأل إذا ما كان يمكنه الاحتفاظ بـ "شكسبير القديم معه. وكان فخورًا بشكل كبير عندما أهداه هنرى ارفنج Henry Irving المجلد الثانى من طبعة مسرحيات شكسبير التى كانت لديه فى ١٨٨٨.

كان كثير من المسرحيات التى رآها كريج Craig فى هذه السنوات المبكرة عروضًا لمسرحيات شكسبير Shakespeare على الرغم من أنه كان هناك أيضًا ميلودراما مشهورة هى "*الأخوان من كورسيكا The Corsican Brothers* " التى رأى فيها إرفنج Irving يمثل للمرة الأولى. وكان تيدى Teddy – والذى كان وقتها فى الثامنة من عمره – يشاهد العرض من "الأجنحة" لأن أمه كانت خائفة من أن تنتابه نوبة هيستريا عند النقطة التى يظهر فيها شبح الأخ للأخ الآخر. وكانت المسرحيات الأخرى التى ذهب إليها تشمل طبعة و.ج. ويلز W.G. Wills لـ *چين إير Jane Eyre* على مســــرح الجلوب Globe Theatre (١٨٨٣) *وكلوديان*

*Claudian* على مسرح Princess's Theatre (١٨٨٤)، وفى ١٨٨٩ شاهد سارة برنار Sarah Bernhard فى *توسكا Tosca*. لكن العروض التى استمتع بها أكثر ولا يزال يذكرها أكثر من غيرها كانت عروض شكسبير Shakespeare فى Lyceum Theatre من تمثيل إيلين تيرى Ellen Terry" وإرفنج Irving، وفى ١٨٨٢ كانت هناك *روميو وجوليت Romeo and Juliet* وقد رآها مرات عديدة ولا يزال يستطيع أن يتذكر الموسيقى وبعض المشاهد. وفى نفس السنة جاءت *Much Ado about Nothing ضجة كبيرة على لا شىء* التى لعبت فيها أمه "بياتريس" بشكل رائع جدًا. ويلاحظ عن *الليلة الثانية عشرة Twelfth Night* (١٨٨٤): " أذكر الكثير من هذا العرض. كان إرفنج Irving فيه رائعًا فى تنكره فى مالفوليو Malvolio – لم يلعب دور المهرج ولكنه لعب دورا كوميديا جادا بتميز شديد، كان هادئًا وغامضًا[١٣].

هكذا كان كريج Craig دائمًا فى جو المسرح حتى عندما أبعدته المدرسة عن مسارح لندن. كان فعلاً أكثر من مجرد مشاهد لأنه ظهر على المسرح لأول مرة عندما كان فى السادسة من عمره فى أوليفيا Olivia وهى مسرحية معدة عن مسرحية *قس ويكفيلد Vicar of Wakefield* لجولد سميث Gold Smith والتى كانت أمه تمثل فيها على مسرح Court Theatre وكان تيدى Teddyبين حشد أهل القرية. وفى نهاية ١٨٨٤ انضم إلى ايلين تيرى Ellen Terry وإرفنج Irving وكان وقتها فى جولة فى الولايات المتحدة وقد مشى على المسرح فى *هاملت Hamlet* و *Much Ado About Nothing* و*الليلة الثانية عشر Twelfth Night* و*تشارلز الأول Charles 1*. وفى شيكاغو فى ١٨٨٥ لعب أول أدواره الناطقة جوى

"... إنه بسـبب تيـدى Joey ابن البسـتـانى فى *إيو چين آرام Eugene Aram* Teddy (هكذا كـتبت إيلين تيـرى Ellen Terry) ارتبطت *إيوچين آرام* فى ذهنى بأحد أجمل المناظر التى رأيتها على الإطلاق فى حياتى. كان رشيقاً وطبيعياً وكان ينطق سطوره بسهولة ويبتسم ابتسامه تملأ وجهه كله! "ممثل مطبوع!" هكذا قلت، على الرغم من أن چوى Joey كان ابنى"[١٤].

عيناه ممتلئتان بالبريق (كان هذا تعليقاً لصحفى أمريكى). ابتسامته كموجة صغيرة على وجهه وضحكته مبتهجة وطبيعية كأغنية الطير.. چوى Joey هذا هو ابن الآنسة إيلين تيرى Miss Ellen Terry وقرة عينها. فى ليلة الأربعاء هذه ١٤ يناير ١٨٨٥، نطق بأول سطوره على المسرح. وكان لأمه آمال عظيمة فى المستقبل الدرامى لهذا الطفل. كانت لديه غريزة وروح الفن داخله، وكان المسرح أصلاً هو بيته. كانت "الأوضاع المفتعلة التى يتخذها بغرض التصوير poses" ومداعباته مع البستانى وحركاته الطبيعية والرشيقة موضوعاً لكثير من التدريب وللدراسة والممارسة. لقد أدى مهمته بشكل جميل وتلقى التهانى العاقلة من أمه ومن السيد إرڤنج Mr. Irving ومن الفرقة [١٥].

دوره الأول، تجربته الأولى فى الاحتراف. بعد ذلك بأربع سنوات لعب إدوارد جوردون كريج Edward Gordon Craig دور آرثر سينت ڤاليرى Arther St Valery فى *القلب الميت The Dead Heart* وهى ميلو دراما لواتس فيليبس Watts Philips أعدها وأخرجها إرڤنج Irving . وقد أسند إليه العمل فى مسرح Lyceum Theatre. لقد أصبح ممثلاً كخطوة أولى فى حياته العملية.

# هوامش

1- Oscar Wilde, "The Truth of Masks' in *Intentions*, Methuen, London, 1909, P.238.

2- Herbert Beerbohm Tree in a speech to the Oxford Union Debating Society (1900). Quoted by John Semar in his introduction to E.W. Godwin's article on "The Architecture and Costume of The Merchant of Venice, *The Mask*, Vol.1,No 3-4, May - June 1908,P.75.

3- Edward Gordon Craig,*Index to the Story of my Days*, Hulton Press, London, 1957, p.21.

4- Oscar Wilde', The Truth of Masks', in *Intentions*, pp.257-8.

5- *The Mask*, Vol.III, No. 4-6, October 1910, pp.53 - 6.

٦- هذا الكتاب (latimer House Ltd.) هو أفضل مصدر للمعلومات عن حياة جودوين كريج وأعماله.

7- Craig,*Index to the Story of my Days*, p.11.

8- Edward Gordon Craig, *Ellen Terry and her Secret Self*, Sampson Low, Marston& Co, London, 1931.

9- انظر Craig, *Index to the Story of my Days*, p, 21.

10- Gordon Craig, *Henry Irving,* J.M.Dent& Sons, London, 1930.

11- Craig, *Index to the Story of my Days,* pp. 72-3.

١٢- نفس المرجع p. 75.

١٣- نفس المرجع p. 59.

14- Edith Craig and Christopher St John ed., *Ellen Terry's Memoirs*, Victor Gollancz Ltd., London, 1933, p. 138.

١٥- نفس المرجع .p. 215 .

# (٢)

# التلمذة

# *Apprenticeship*

كان كريج فى السادسة عشرة من عمره عندما قررت أمه أن «تضعه على خشبة المسرح». يمكن فى الحقيقة أن يقال عنه إنه "ولد فى المسرح" ، أن يكون قد أخذ المسرح "فى دمه" ، أن يكون "ممثلاً بالغريزة"، لكنه لم تكن لديه فى الحقيقة خبرة عملية فى المسرح. فى ذلك الوقت، كما يعترف هو نفسه[1] على الرغم من أنه كان يعرف بعض الشىء عن ويليام بليك William Blake وروسيتى Rossetti كان لا يعلم شيئًا عن تكنيك التمثيل. لقد رأى عروض الـ Lyceum وشاهد أمه وإرفنج أشهر ممثلين فى إنجلترا وحتى إنه ظهر هو نفسه مرتين على المسرح لكن هذا لم يكن تدريبًا.

والآن أصبح فجأة ممثلاً بمرتب خمسة جنيهات فى الأسبوع، وبعد أن ألقى وسط فرقة Lyceum Company الشهيرة والتى يرأسها أكثر المديرين الممثلين موضعًا للإعجاب كان عليه أن يتعلم عن طريق مشاهدة الآخرين والاستماع إلى نصيحتهم – وعن طريق التمثيل.

أين كان يمكن لكريج Craig أن يجد مدرسة بمعلمين يمكنهم أن يوجهوا مواهبه الطبيعية ويعلموه مبادئ حرفته؟ كان الليسيوم Lyceum مشهورًا فى

جميع أنحاء العالم لكن لم يكن له مدرسة. فى ١٨٩٤ أعلن إرفنج Irving أنه "بالنسبة للممثلين فميزة المدرسة الدائمة لا تقدر بثمن"[٢]. ولكن كان كل وقته هو منصرفًا إلى إدارة مسرحه وعمل تدريبات لفرقته وحفظ أدواره هو - عمل له ثلاثة جوانب لم يترك له وقتًا لكى ينشىء المدرسة التى لم يتوقف كريج Craig أبداً عن الأسف لغيابها. كان هذا الأسف، جزئيًا، بلا شك هو الذى جعله يعزى أهمية كبرى فيما بعد لإنشاء مدرسة حقيقية للمسرح.

ونظرًا لغياب المدرسة أوكل إرفنج Irving الممثل الذى بدأ يتفتح كالزهرة إلى اثنين من المعلمين، كان أحدهما ولتر لاسى Walter Lacy ممثل قديم رائع، مخضرم من أيام تشارلز كين Charles Kean. وكان كريج Craig يذهب إليه بانتظام من أجل دروس الإلقاء. وكان يجلس وكان يقرأ قليلاً ثم يبدأ لاس Lacy فى الأخذ من رصيده من القصص المسلية. وكان المعلم الآخر هو أستاذ المايم والباليه ليون اسبينوزا Leon Espinosa والذى كان فخره الأكبر هو أنه مشى على طول الشانزليزيه Champs - Elyse s مع ديماس الأب Dumas P re° مستنداً إلى كتفه. وهى ذكرى محسوبة لكى تخلب لب الممثل صغير السن الشغوف بـ *الفرسان الثلاثة The Three Masketeers* ! وكانت دروس كريج Craig مع اسبينوزا Espinosa تتم فى استراحة الممثلين بمسرح Lyceum. هناك بينوا له كيف يقوم بأداء دور آرثر سانت فاليرى Arthur St Valery، كيف يتحرك ويتصرف رجل مندفع صغير السن ينتمى إلى أواخر القرن الثامن عشر. كان اسبينوزا Espinosa يؤدى أداء رائعًا. لكن كيف يستطيع كريج Craig أن يتعلم فى ثلاث أرباع الساعة ما استغرق الرجل العجوز نفسه سنوات كثيرة ليكسبه ويمارسه؟

فى الحقيقة - لقد تعلم كريج Craig بالتدريج حرفته على المسرح نفسه، وبدأت نصيحة إيلين تيرى Ellen Terry الصحيحة بـ *القلب الميت The Dead Heart* واستمع إلى هذه النصيحة وهو يمتلئ إعجابًا بها (إيلين تيرى Ellen Terry). ودرس أسلوب Squire Bancroft شريكه فى المشهد الأول. ثم كان هناك إرفنج Irving والذى لا يزال كريج Craig يقول عنه " لم يكن لى أستاذ أكبر منه. لكن لم يكن لإرفنج Irving تابع أكثر إخلاصًا منى". وقد رعاه إرفنج Irving فى عطف، مرشدًا وناصحًا له كما فعل مع كل الممثلين الذين جاءوا إليه. وهكذا كانت مدرسة جوردون كريج Gordon Craig هى مسرح Lyceum نفسه.

".. فى ١٨٨٩، مسرح Lyceum وهنرى إرفنج Henry Irving مدرستى الفعلية وأستاذى الفعلى.. أصبحت ممثلاً. والآن مجرد الحالة الفيزيقية للوجود فى مسرح فى أحسن المسارح فى إنجلترا مع أعظم ممثل فى أوروبا ومع الممثلة أمى - كان هذا كافيًا.. كانت بداية. لكن لم أكن أفهم كثيرا - كان لدى نظام تلقى - هذا فقط."(٣)

ظل كريج Craig فى الـ Lyceum لمدة ثمانى سنوات يمثل ويراقب واستمد القليل من العون فى تدريبه من الريبرتوار لأن الـ Lyceum لم يكن مغامراً فى اختياره للمسرحيات - وهى حقيقة لقيت نقدًا لاذعًا من برنارد شو Bernard Shaw. وكان على شكسبير Shakespeare أن يشارك المجد مع "التصرفات الصبيانية الحمقاء التى عفى عليها الزمن مثل *روبرت ماكير Robert Macaire* وألعاب طالبات المدارس مثل *نانسى أولدفيلد Nance Oldfield* والشعر المرسل

لويلز Wills وكومينس كار Comyns Carr وكالمور Calmour".[٤]، كانت هذه - مع ذلك - القاعدة العامة فى تلك الأيام. لقد كان هناك نقص غير عادى فى المسرحيات المعاصرة الجيدة حتى إن المصدر الوحيد كان هو الرجوع إلى الكلاسيكيات. وكان من النادر تمثيل جولد سميث Goldsmith وشريدان Sheridan. وكان مارلو Marlowe وفورد Ford وديكر Dekker وميدلتون Middleton لا يمثَّلون إطلاقًا ولكن لحسن الحظ كان هناك شكسبير Shakespeare دائمًا. وقد كسب كريج Craig شيئين من الـ Lyceum: قبل كل شىءمعرفة عملية بحرفة المسرح وقدوة إرفنج Irving الممثل المخرج الذى كان فى نفس الوقت نوعًا من الأب المتبنِّى له.

على المرء أن يقرأ كتب كريج Craig لكي يفهم إعجابه بإرفنج Irving كممثل - أن يقرأ *فنانو مسرح المستقبل The Artists of the Theatre of the Future* ومذكراته هو وكتابه عن إيلين تيرى Ellen Terry وقبل كل شىء كتابه *هنرى إرفنج Henry Irving*. يجب على المرء أن يتعمق فى *اليوميات Daybooks* التى كتبها مع ملاحظاته المتناثرة حول أداء إرفنج Irving. لم تهب الطبيعة إرفنج Irving من البداية الصفات التى تضمن نجاح الممثل وتعطيه حضورًا مؤثرًا. فى الحقيقة، فى يوم من الأيام أثناء جولة فى أمريكا عندما سألته إيلين تيرى Ellen Terry فيم يفكر أجاب:

" كنت أفكر فى كم هو غريب كيف صنعت الشهرة التى نلتها كممثل بدون شىء يساعدنى، بلا معدات. كانت ساقاى وصوتى - كل شىء كان ضدى. بالنسبة

لمثل لا يستطيع أن يمشى ولا يستطيع أن يتكلم وليس لديه وجه يفخر به -
فقد أديت واجبى جيدًا" (٥)

لكن إرفنج Irving كان يمتلك الملكة التى كان يقدرها كريج Craig أكبر من أية ملكة أخرى - الخيال- وملكة أخرى - مكملة لها - ضبط النفس.

كل شىء فعله كان محسوبًا ومقاساً ومتعمداً. لم يترك للصدفة أيماءة أو حركة أو تعبير - بالوجه أو تلوين فى الصوت، كان يعرف كيف يتحكم فى الدفعات الشعورية التى يفجرها الموقف أو سطور المسرحية. وكما قال كريج فيما بعد "كان يقدر العفوية لكن نادراً ما انغمس فيها: ما فعله فعله طبقًا لتصميم design (٦). كان إرفنج Irving صريحًا، واثقًا بنفسه وبالتأثير الذى يرغب فى إحداثه، وواثقًا بقناعه. كان رجلاً اتجه إلى الطبيعة من أجل إلهامه. إلا أنه شخص كان كل شىء فيه "مصطنعًا بدرجة ضخمة"(٧). كان قصده دائمًا واضحًا، لم يغلفه أبدًا بالغموض. وكممثل، لم يأبه كثيرًا بنقد الأشخاص الآخرين لأنه كان هو الناقد الأكثر صرامة لنفسه.

مع شخصية كهذه لا عجب أن يكون تأثيره ساحقًا هكذا. قلد الممثلون الآخرون صفاته وعيوبه دون تمييز معتقدين أنهم يمكنهم الارتفاع إلى مستواه بتقليده. وكان المبتدءون يحلمون أن يصبحوا يومًا من الأيام إرفنج Irving آخر. كان هذا طبيعيًا فقط فى وقت كان المدير الممثل فيه هو المتحكم فى خشبة المسرح، مجتذبًا كل العيون. أما بالنسبة لكريج Craig فكان يراقب "أستاذه" عن قرب شديد. وعندما حان الوقت ليصف مثله الأعلى: السوبر ماريونيت الـ - ber marionette أعلن أن إرفنج Irving اقترب جداً مما كان فى ذهنه.

وكان مسرح Lyceum أيضًا يمثل أسلوبًا فى الأداء، طريقة فى العمل، درجة نسبية من الكمال. وكان كل هذا - الأسلوب والطريقة والكمال - نتيجة مجهودات إرفنج Irving الصبورة وكان على كريج فيما بعد أن يتخلص من هذا التأثير رافضًا الواقعية التى تعارضت مع مثله الأعلى لكنه لم ينس مطلقًا بعضًا من طرق عمل إرفنج Irving المعينة أو المثابرة التى حرص عليها من أجل الكمال.

وقد شهد ٢٨ سبتمبر ١٨٨٩ أول عرض لـ *القلب الميت The Dead Heart* وظهور إدوارد جوردون كريج Edward Gordon Craig الأول على الـ Lyceum. قبل ذلك بشهور قليلة ذهب أندريه أنطوان Andr Antoine المنتج والمخرج الفرنسى الكبير لمسرح Th tre libre إلى عرض متجول هناك. لم يكن متحمساً لإرفنج Irving كممثل لكن إرفنج Irving كمخرج مسرحى كان شيئًا مختلفاً. فى *ذكرياتى عن المسرح الحر* يكتب فى ١٠ فبراير ١٨٨٩:

**" تركت الآخرين كلهم يذهبون إلى منازلهم وبقيت هناك لأرى الليسيوم الشهير لإرفنج Irving فى وقت فراغى، ذهبت هناك أمس مساءً.**

**كانوا يقدمون ماكبث Macbeth تمثيل الآنسة إيلين تيرى *Ellen Terry* وإرفنج *Irving* نفسه. لم أعجب كثيرًا بالممثل الكبير والذى ذكرنى بتايلاد Tailiade مع قدر أقل من التألق ولكن الشىء الذى لا يمكن مقارنته به كان حرفته المسرحية والتى هى شىء لا نستطيع أن نستوعبه فى فرنسا. إن المشاهد حيث تستيقظ القلعة، وقبل كل شىء مشهد الوليمة**

مع ظهور الشبح هى روائع، صاحبتها تأثيرات إضاءة ليس لدينا فكرة عنها حتى الآن.[٨]

بعد ذلك بشهور قليلة نشر أنطوان Antoine الكتيب المشهور ذا الغلاف الأحمر والذى لخص فيه النتائج التى حققها المسرح الفرنسى وصاغ آماله فى ذلك المسرح:

"مدرستنا لرسامى المشاهد هى الأولى فى أوروبا. لا أحد يمكنه منافستنا فى جودة الستارة الخلفية للمسرح. ولهذا لنا الحق فى أن نتعجب كيف أن العروض الإنجليزية والألمانية تترك فيمن أتيحت لهم منا فرصة رؤيتها تأثيرًا فنيًا عميقًا يتخطى كثيرًا ما نشعر به عند رؤية أكثر المناظر التى تعرضها مسارحنا فى باريس مهارة وعظمة. لقد عاد كل فرنسى زار مسرح إرفنج Irving فى لندن إلى بيته فى حالة من الدهشة بعد أن رأى هناك أشياء ما كان يظن مطلقًا فى أنها موجودة. إن كل الممثلين ورجال المسرح مجمعون على هذه النقطة"[٩]

ويضيف:

"تعامل إرفنج Irving مع حشوده بعناية صبورة وأنجز عملاً جماعيًا أدهش مسافرينا. كل المسارح الإنجليزية تقريبًا ماهرة بشكل استثنائى فى استخدامها للأدوات المسرحية والنباتات والزهور الصناعية فى مناظرها."[١٠]

لقد وصل إرفنج Irving إلى هذه النتائج بواسطة طرق الإخراج المحسنة: لقد أدخل انضباطًا أكثر صرامة فى مسرحه وأعطى وقتًا للتدريبات أكبر مما كان معتادًا فى تلك الأيام لدرجة أن الناس تعجبوا كيف وجد الوقت ليحفظ أدواره هو. لم يكن يدرّب الممثلين الرئيسيين فقط ولكن الكومبارس أيضًا لأنه كان يعطى

أهمية كبرى لمشاهد المجاميع الحية التى كانت تعلى من التأثير الدرامى. وكان أيضًا يجرى التدريبات على المناظر والإضاءة. وكان العمال الفنيون لديه قريبين منه دائمًا، مستعدين أن ينفذوا تعليماته. وكان يعطى انتباهه لكل تفصيلة.

كان إرفنج Irving متأثرًا إلى حد ما بجودوين Godwin الذى عمل معه أكثر من مرة: على سبيل المثال فى إخراجه لـ *تاجر البندقية The Merchant of Venice* (١٨٧٩) بذل جهدًا كبيرًا فى إعادة بناء الحياة فى البندقية Venice لكى يجعلها مقنعة من الناحية التاريخية. أراد أن يزيد من الإيهام وكان الكثير من مشاهده ذات ثلاثة أبعاد.

وكان استخدام الكهرباء فى طريقه إلى أن يصبح عامًا فى المسرح، اهتم إرفنج Irving أعظم الاهتمام بإضاءته حتى لو مال المسرح، كما كان الحال كثيرًا، إلى أن يصبح ظليلاً أكثر مما ينبغى"[11]، وفى اهتمامه بالتفصيلات الواقعية والدقة التاريخية والتأثير العام كان إرفنج Irving بشبه دوق ساكس مينننجن Duke of Saxe - Meiningen، وقد اعتقد هو أيضًا أن الجانب البصرى من العرض هو أول ما يلفت نظر الجمهور. وأن الهدف يجب أن يكون إعطاء انطباع بالوحدة. كان أسلوب عروض كريج بعيداً بعدًا شاسعًا عن واقعية إرفنج Irving لكنه كان مصرًا – بنفس القدر – على الوحدة الكاملة للعرض. ويستطيع المرء أن يفهم كيف كان يمكن القول "لقد أخذت وقتًا طويلاً لأتخلص من التأثير العظيم لكننى أحببت دائمًا أن أكون تلميذ إرفنج Irving وأنا أعتمد على مساعدته حتى اليوم"[12].

كانت السنوات من ١٨٨٩ إلى ١٨٩٧ ذات أهمية حاسمة لكريج Craig . فى تلك السنوات الثمانى قام بالتجربة التى كان عليه أن يستخلص نتائجها فيما بعد. كانت سنوات ثمانية من الاكتشافات والأنشطة التى بهرته لكنها تركته غير راض. لم تكن شخصيته قد تطورت بعد تطورًا كاملاً، إذ كانت تستيقظ، شيئًا فشيئاً، مع كل دور جديد يلعبه تحفزها الكتب التى يقرأها والناس الذين كان يقابلهم.

فى ١٨٩٠ ظهر فى دور موسى Moses فى *أوليفيا Olivia* وفى دور هنرى آشتون Henry Ashton فى *غابة الغربان Ravenswood* وقد شهدته *Much Ado About Nothing* فى دورى الرسول والحارس وشملت أدواره الأخرى الكساندر أولدورزى Alexander Oldworthy فى *Nance Oldfield* وآبل كـــويك Abel Quick فى *تصليح عــادى A Regular Fix* وهى مســرحيــة هزليــة "فــارص" لماديسون مورتون Maddison Morton (١٨٩١). "إن تد Ted من الدرجة الأولى" هكذا كتب إرفنج Irving إلى إيلين تيرى Ellen Terry. "سيصبح كوميديانا رائعًا فى الوقت المناسب وكوميدياناً لطيفًا"[١٣]. وفى ١٨٩٢ مثل كرومل Cromwell فى هنرى الثامن Henry VIII وأوزولد Oswald فى *الملك لير King Lear*.

وفى الصيف، وبموافقة إرفنج Irving كان ينضم إلى فرقة إقليمية متجولة. وكان هذا تدريبًا ممتازًا لممثل صغير السن. فقد أعطاه الفرصة لكى يحاول أدوارا أكثر أهمية ويكتسب خبرة متنوعة ويعتاد على جماهير مختلفة. وفى صيف ١٨٩٠ ذهب فى جولة مع فرقة هافيلاند هارفى Haviland - Harvy Company لاعبًا أدوارًا اختارها له إرفنج Irving – بيوندلو Biondello فى *ترويض السليطة The Taming of the Shrew* وكالب ديكى Caleb Deccie فى

وردتان *Two Roses* ومـايـنارد Maynard فى *الإخـوات من كـورسـيكا* *The Corsican Brothers* وسـيـر آلمريك Sir Almerik فى *Iolanthe*. وفى الصـيف التـالى التـحق بفـرقـة سـارة ثورن Sarah Thorne لاعـبًا حـفار القـبور الأول فى هاملت *Hamlet* وتشـارلـز سيـرفـيس Charles Surface فى *مـدرسـة الـفضـائح School for Scandal*. وفى صـيف ١٨٩٢ عـاد إلى نفس الـفرقـة وقـد ظهـر فى دور فـور Ford فى *زوجـات ويندسـور المرحـات The Merry Wives of Windsor* وفى دور بتروشيو Petruchio فى *ترويض السليطة The Taming of the Shrew*.

كان أفق كـريج Craig قد أخذ فـعـلاً فى الاتسـاع. لقـد ترك له عـمله كـمـمثل قدرًا معـقـولاً من وقت الفراغ. وقـد أدلى إرفنج Irving له بنصيحـة سـاهمت فى تعليمـه العام. فحتى الآن كان قانعاً باستـلام الكتب كهدايا. لم يخطر ببـاله مطلقًا أن يشترى أيًا منها. إقترح إرفنج Irving عليه أن ينفق جزءًا من مرتبه على الكتب ومنذ ذلك الوقت فصـاعدًا كـان يضيف كتـباً باسـتمـرار كمـا تملى عليـه أذواقـه واكتشافاته الجديدة.

كان الشـاب مبهورًا بالشعر والآن أصبح شغوفًا بشيلى Shelley، وكأبيه أعجب بروسيتى Rossetti الذى لم يفهـمه بعد فـهمًا كامـلاً لكنه كان يستطيع أن يشـاركه حماسـه الفنى. وقـد سـاعـد تأثيـر رسكين Ruskinالمعـادى للواقعيـة بدون شك فى معادلة تأثير الـ Lyceum. وأعطته أمه *حياة إدموندكين Life of Edmond Kean* و*حياة مسـز سيـدونز Life of Mrs. Siddons*. كان لا يزال يقـرأ ديماس Dumas والآن اتجـه إلى جـوته Goethe وهين Heine. وفى ١٨٩٠ تضـمنت الكتب التى اشتراها *حياة جوته Life of Goethe* تأليف ج. هـ. لويس G.H.Lewes و *سوناتا*

كـرويتـزر *Kreutzer Sonata* لتـولسـتـوى و جـورنال *Journal* لكراب روبنسـون Crabb Robinson وفاوست *Faust* لمارلو Marlowe.. خليط غير متجانس من الروايات التاريخية ودراسات عن الممثلين والفلسفة والشعر. كان كريج " كائنًا متلقيًا" يمتص ويهضم – كما اتفق – أى شىء يقابله ويتأثر بأى شىء يقرأه.

وكان قد بدأ فى الرسم أيضًا. ولم يكن لديه تدريب فى هذا. وكانت الدروس القليلة التى أعطيت له فى أيام مدرسته لا تكفى على الإطلاق. وكان عليه فيما بعد أن يأسف لأنه لم يتعلم كما يجب(١٤). كان يرسم بذوقه وغريزته. وأثناء جولاته الصيفية رسم اسكتشات فى داخل المسرح أو خارجه فى الريف. وفى ١٨٩٠ قام بعدد من الزيارات إلى متاحف لندن ملاحظًا تفصيلات الملابس، والقفازات والقبعات وراسماً اسكتشات لقطع الأثاث أو ناسخاً بعض قطع الزينة التى لفتت انتباهه.

لقد كسب الكثير من زيارات المتاحف هذه. كان كل شىء رآه حافزًا لخياله. وفى المعرض القومى National Gallery انبهر – أولاً برسامى عصر النهضة الإيطاليين – بلينى Bellini وكريفلى Crivelli وبيرو ديلا فرانسيسكا Piero della Franceska وبيـــرو دى كـــوزيمو Piero di Cosimo وچيــــرلانداچو Ghirlandajo ومانتيا Mantegna. لقد نظر إلى كل صورة كما لو كانت منظرًا مسرحيًا منظمًا بدقة فائقة، معجبًا باتجاهات وتعبيرات الشخصيات والطريقة التى تجمعت بها الشخصيات ملاحظًا كيف أعاد الرسام عمله إلى الحياة من خلال لعب الأضواء والألوان، تاركًا خياله يتجول فى خلفيات الصور بمناظرها الطبيعية المشمسة وطرقها المتعرجة والمدن الإيطالية المؤسلبة Stylzed والتى

ستؤثر نسبها المعمارية على أعماله هو فى يوم من الأيام. ثم جاء فان أيك Van Eyck وكاناالتو Canaletto ("بالنسبة لى، كان الكل "مسرحًا") [١٥] وروبنز Rubens وتيتيان Titian ورمبرانت Rembrandt وتيرنر Turner ومجموعة من الآخرين. وبعد ذلك بحوالى عشرين سنة عندما كتب "تعليم الفن: مذكرة إلى الجيل الجديد من طلاب المسرح" Tuition in Art: a note to the young generation of theatrical students" كانت زياراته للمعرض القومى لا تزال طازجة فى ذاكرته وقد نصح الممثلين أن يتجهوا إلى أعمال الرسامين العظام لكى يدرسوا الحركة وتعبير الوجه قائلاً إنه يجب عليهم ألا يحاولوا التعلم من الطبيعة حتى يكونوا قد استفادوا فائدة كاملة من الفحص الدقيق المنتبه للأساتذة القدامى [١٦].

هكذا كان كريج Craig خلال سنينه الأولى فى الـ Lyceum يستيقظ ويطور إحساسه بالمسرح ويصبح أكثر قدرة على الإدراك بشكل متزايد ويدرب نفسه كممثل. ولم تكن لديه حتى الآن أية فكرة عن الاتجاه إلى الإخراج لكنه أعد تصميمين للمناظر. أحدهما اسكتش ملون صغير لـ *روميو وجوليت Romeo and Juliet* (١٨٩١) يحتفظ به بعناية فى واحد من يومياته *Daybooks* [١٧] وهو ليس أكثر من تسجيل فكرة ويبيّن التأثير المباشر لأسلوب الـ Lyceum فى اختيار وترتيب عناصر المنظر. والمشروع الآخر، وهو لـ *هنرى الرابع Henry IV* (١٨٩٠) يذهب أبعد من ذلك قليلاً: [١٨] لقد دَوّن على عجل الأحداث الرئيسية فى حياة الأمير هال prince Hal واقترح بعض الموسيقى التى يمكن أن تستخدم (من الألحان الإسكتلندية إلى شوبان Chopin أو دفوراك Dvorak) ورسم اسكتشاً

غير متقن إلى حد ما مع ملاحظات تقترح موادًا للمنظر واستخدام أجزاء معينة من خشبة المسرح وحتى ترتيب الإضاءة، ولكن هذا أيضًا يمكنه أن يعتبر نسخة من أحد مناظر الـLyceum كما يعترف بذلك كريج نفسه عن طيب خاطر:

" كنت أعمل تحت إشراف مدير - ممثل في ذلك الوقت، لقد كنت أعمل في مسرح لعبت فيه الكراسي والموائد والأمور الأخرى التي تتعلق بالتفاصيل أدوارًا مبالغًا في أهميتها وأدوارًا فتوتوغرافية. ولما كنت لا أعرف أفضل من هذا كان على أن آخذ كل هذا كمثال جيد، وبناء على ذلك تكونت مسرحية *هنرى الرابع Henry IV* - في ذهني - من دور واحد ممتاز، الأمير هال Prince Hal وثلاثين أو أربعين شخصية أخرى تدور حول هذا الدور. كان هناك المائدة المعتادة والكراسي حولها على الجانب الأيمن. وكان هناك في الخلف الباب المعتاد ورأيت أنه من الفريد بعض الشيء والجرئ وقتها أن أضع هذا الباب بعيدًا قليلاً عن الممر. وكانت هناك النافذة "بالسقاطات" و "ألسنة الأقفال " والستائر المتجعدة لكي تبدو كما لو كانت استخدمت بعض الوقت. وكان هناك بالخارج لمحات من المناظر الطبيعية الإنجليزية وكانت هناك القنينات الكبيرة. وطبعًا كان هناك عند رفع الستارة مجموعة من الأوغاد الحقراء الذين كانوا يجرون داخلين خارجين وضوضاء صادرة عن شاربين مبتهجين في الحجرة المجاورة. وكانت هناك قطعة الموسيقى الصغيرة المرحة عند رفع الستارة، هذا اللحن المتأرجح لرقصة الجيغ والذي أصبح مألوفًا لنا وكانت هناك البنات الثلاث اللاتي يمرون عند ظهر back النافذة ضاحكات.. واحدة تطل برأسها للداخل عند النافذة بضحكة وكلمة إلى الساقي. ثم هناك انحسار للضحك والهبوط إلى بيانو الأوركسترا عندما تدخل أول شخصية متكلمة وهكذا[١٩].

١٨٩٣. سنة مهمة لكريج Craig الصغير، الآن أصبح فى الواحد والعشرين من عمره. كان لا يزال يمثل فى الـ Lyceum وكانت أدواره تشمل لورنزو Lorenzo فى *تاجر البندقية The Merchant of Venice* (والذى جلب لـ القدح من النقاد) وتمبلر الصغير Young Templar فى بيكيت *Becket* لتنيسون Tennyson. وكان يضيف إلى مجموعة كتبه ويتمان Whitman ومونتانى Montaigne (والتى كانت مقالاته بين كتبه بجانب سريره منذ ذلك الوقت) واشترى صورا مطبوعة من *رقصة الموت Dance of Death* لهولبين Holbein *مآسى الحرب Misères de la Guerre* لجاك كالو Jacque Callot. وقد أثر أسلوب كالو Callot فى أعماله فى الحفر واسكتشاته للشخصيات المسرحية وتصميماته للملابس وإحدى أعمال الحفر على الخشب الأكثر شهرة له بعنوان " تكريمًا لجاك كالو Hommage à Jacques Callot (١٩٢١). وبينما كانت دائرته الثقافية تتسع كانت هناك أحداث أخرى تدور ساعدت فى تحديد مجرى حياته العملية.

فى بداية العام استأجر منزلاً صغيرًا فى أوكسبريدج Uxbridge وعاش هناك وحيدًا فترة من الزمن وكان يذهب إلى لندن من أجل عروض الـLyceum. وبعد ذلك بوقت قصير تزوج الآنسة ماى جيبسون Miss May Gibson. وقد نصحه إرفنج Irving ضد هذه الخطوة واعتبرها كريج Craig نفسه بعد ذلك غلطة شباب. وأخيرا انتهى الزواج.

ولكنه عندما كان فى أوكسبريدج Uxbridge تعرف على جيمس برايد James Pryde[٢٠] وويليام نيكلسون William Nicholson[٢١] العضوين فى الحركة الفنية

الإنجليزية الجديدة والتى نشأت لتناهض التفاهات الأكاديمية للواقعية الكاذبة Pseudo-realism والسوقية السائدة فى ذلك الوقت. كان برايد Pryde متأثرًا بهوجارث Hogarth وبيرانيز Piranese وويسلر Whistler وڤيلاسكس Velasquez وكان معجبًا بدومييه Daumiet إلى ما يقرب من حد العبادة. كان نيكولسون Nicholson حفارًا على الخشب متمكنًا من فنه إلى حد لا يقارن. كان فى هذا الوقت تقريبًا أن بدأ الاثنان يعملان معا، يصممان إعلانات الحائط ويوقعان عليها «الإخوة بجر ستاف» The Beggarstaff Brothers. وبفضلهما تعرّف كريج Craig على فرع جديد من الفن وتقنيته. وبملاحظة نيكولسون Nicholson تعلم كيف يبدأ العمل على الاكليشيه الخشبى. لم يعطه برايد Pryde أية ملاحظات فنية لكن اعتاد الاثنان أن يدخلا فى مناقشات ودية طويلة لأن برايد Pryde كان مكرسًا نفسه فى حب المسرح. ومن برايد Pryde تعلم الأسلوب. وكانت أعمال كريج Craig المحفورة على الخشب متأثرة إلى حد بعيد بهذين الرجلين لدرجة أن كثيرًا منها يبدو كأنه تقليد. لقد كان يتعلم فنًا لا يهتم بإعادة تقديم التفصيلات. كان يتعلم كيف يتذوق الخط، أن يستمتع بحرفة لذاتها، أن يذهب مباشرة إلى الأساسيات essentials، أن يبسط تصميمه، محتفظًا فقط بالأشكال السائدة dominant forms والكتل الأساسية - أن يكون مقتراً sparing فى مصادره، أن يبنى تكوينًا زخرفيا من توازن العناصر البسيطة لكنها درامية. وكان يلجأ إلى سذاجة أسلوبية معينة. وكان اكتشاف كريج Craig للحفر وتقنيته وإمكانياته حدثًا بارزًا فى حياته ليس فقط لأنه أصبح أحد أنشطته الرئيسية. لقد كان برايد Pryde و نيكولسون Nicholson بلا شك هما اللذان كشفا له قيمة اللون الأسود ليس فقط كخطوط عريضة

outlines ولكن كلون يغطى أسطح ممتدة ويعبر عن الرسم. وبينما كنت ألعب "الضمنة" مع كريج Craig يومًا لاحظت فى دهشة أنه كان يختار القطع السوداء دائمًا "ذلك لأن الأسود من ألوانى المفضلة" هكذا شرح. يمكن قول الكثير عن ميله هذا. إن المفتاح لميله هذا ربما يكمن فى المقتطف من أوديلون ردون Odilon Redon الذى يقدم به القائمة ب list B من أعماله فى الحفر على الخشب (١٩٢٣):

**"الأسود هو اللون الأساسى الأكبر من بين الألوان. إنه يجد تمجيده وهل أقول حياته فى الينابيع المباشرة والعميقة فى الطبيعة .. يجب احترام اللون الأسود.. لا شىء يمكن أن يجعل منه عاهرة.**

**إنه لا يسر العين ولا يوقظ الشهوة.**

**إنه يخدم العقل أكثر بكثير من الألوان الجميلة فى لوحة ألوان الرسام أو المنشور الزجاجى.. فى اللوفر Louvre تحتوى المعارض المخصصة للرسوم drawings كماً من الفن أكبر وأنقى بكثير من معارض الصور paintings. ولكنا نرى زوارًا قليلين هناك، فالصور أكثر شعبية إلى حد بعيد.** (٢٢)

إلا أنه لم يخطر ببال كريج Craig فى ذلك الوقت أن يستخدم معرفته الجديدة بالحفر على الخشب بشكل عملى. لم تكن لديه النية فى أن يصبح حفارًا محترفًا على الخشب:

**" فى ذلك الوقت (هكذا كتب) لم يخطر ببالى أنه يمكننى عمل أى شىء كمخرج مسرحى أو أن على فهما بعد أن استخدم خبرتى القليلة بأى شكل عملى. كنت مقتنعًا تمامًا أن**

**التمثيل والماكياج والملابس والكلمات هي كل كيان وكل أغراض فن المسرح. ولو كنت قلت لي في ذلك الوقت أنني سأكف عن التمثيل يومًا ما كنت ابتسمت لك ابتسامة الشباب الصادرة من القلب والمتسامحة، وضحكت على تنبؤك" (٢٣)**

فى نفس الوقت كـان كـريج Craig يدرس *الأيون Ion* لتـالفـورد Talfourd وبيرچنت Peer Gynt – وهو دور أراد أن يلعبه فى مسرح بلندن مع الأمير هال Prince Hal فى هنرى الرابع Henry IV وهوتسبر Hotspur وعطيل Othello وهاملت Hamlet. وعندما فكر فى المخرج كان ذلك فى شكل المدير الممثل فى تلك الأيام والذى كان يقف على خشبة المسرح يعطى الأوامر إلى نجارى خشبة المسرح وعمال الإضاءة والملابس والممثلين. لقد كتب "فيما بعد عرفت أن الوقوف فى منتصف خشبة المسرح وجعل الآخرين يقومون بالعمل ليس هو المؤهل الوحيد لكى يصبح المرء مخرجًا" (٢٤).

لكن فى نهاية هذه السنة، فى ١٣و١٤ ديسمبر، قدّم أول عرض مسرحى كان هو مسئولاً تمامًا عنه فى قاعة مدينة أوكسبريدج Uxbridge Town Hall. كان هذا هو *On ne badine pas avec l amour* لموسيه Musset. استمرت استعدادات كريج Craig لهذا شهرين . لقد صمم المناظر وساعد فى بنائها ورسمها وأجرى البروفات للممثلين – توم هسلوود Tom Heslewood وفيوليت فانبرو Violet Vanbrugh وايتاليا كونتى Italia Conti (كاميل Camille) وقد أخذ هو نفسه دور برديكان Perdican. إننا نعلم القليل عن هذا العرض وكريج

Craig يرفضه على أساس أنه ليس له أهمية حقيقية معلنًا أنه كان لا يزال تحت تأثير مسرح الليسيوم Lyceum Theatre ومناهجه. ويعلن البروجرام، "الملابس هى صورة طبق الأصل من الملابس التى كانت تلبس فى القرن الرابع عشر وضعت طبقًا لتصميمات م.ڤيوليه لو – ديك M. Viollet - le - Duc" [٢٥]، كان كريج يكن احترامًا دائمًا للقيمة التسجيلية لكتابات ڤيوليه – لو – ديك حتى بعد أن أحس أنه مضطر لأن يتخلص من تأثيرها. فى *فنانو مسرح المستقبل The Artists of the Theatre of the Future* يكتب:

> " افضل من هؤلاء الذين ذكرتهم (راسينيه Racinet وبلانشي Planchet وهوتنتروث Hottentroth) ڤيوليه – لو – ديك M. Viollet - le - Duc إنها تكن حباً جما للحقائق الصغيرة وراء الملابس وهى مخلصة جدًا فى اتجاهها ولكن حتى كتابها فهو موجه على الأرجح إلى كاتب الرواية التاريخية" [٢٦]

عندما عرضت On ne badine pas avec l'amour كان كريج لا يزال فى قبضة الهوس الأثرى الشديد للمسرح، الواقعية التاريخية التى كانت متمثلة فى فرقة مييننجن Meiningen Company. ولكن التجربة كانت بلا شك مفيدة فى أن تبين له أنه يستطيع أن يفعل شيئًا آخر إلى جانب التمثيل وأن تجعله على اتصال بالفروع الأخرى لحرفة المسرح. وعلى أية حال فهى تبين أن كريج Craig ، والذى كثيرًا ما اتهم بأنه مجرد منظِّر وأنه جاهل بالنواحى العملية للنشاط المسرحى، قد بدأ على العكس يتعامل معها فى الوقت الذى كان فيه فى الواحد والعشرين من عمره.

فى ذلك الوقت لم تتم متابعة هذه التجربة. استمر كريج Craig فى حياته كممثل طبقًا للظروف وفى الحقيقة لم يفكر فى أية حياة أخرى.

فى أغسطس ١٨٩٤ إلتحق بـ "فرقة شكسبير" Shakespearean Company الصغيرة لـ و.س. هاردى W.S.Hardy وقد أغراه عرض الأدوار التى يحلم بتمثيلها كل ممثل صغير السن – هاملت Hamlet وروميو Romeo وكاسيو Cassio وجراشيانو Gratiano وريتشموند Richmond. ثلاثة أيام تدريبات لـ هاملت وثلاثة أيام لـ روميو Romeo. وكان العمل قد تم على عجل إلى حد ما فى ظروف كثيراً ما كانت هزلية farcical. وكانت الجماهير بين الحين والحين مشاكسة أيضًا أثناء تجول الفرقة فى المدن الكبيرة والصغيرة ومنها – هيرفورد Hereford وركسام Wrexham وولفر هامتون Wolverhampton ورجبى Rugby ولودلوLudlow وأوكس بريدج Uxbridge. وانتهت الجولة فى منتصف ديسمبر.

منذ ١٨٩٥ فصاعدًا نادرًا ما ظهر كريج Craig على الليسيوم Lyceum. كان عدم الرضا والشك يتسللان إليه وشعر بكثير من الحيرة لسنين عديدة .

"الآن أرى كم قدم لنا المسرح (فى إنجلترا) حياة فارغة عاطلة فى تلك الأيام". هكذا كتب. "فى سنوات الفرقة القديمة عندما كانت تقدم مسرح ريرتوار فإن العمل الكثير شغل الممثلين جيدًا. فى ١٨٩٠ كان الممثل يقضى أيامًا بلا عمل".(٢٧). كان المرء يحس بأنه غير متأكد من ماذا يريد، بأنه كان يسمح لنفسه أن دفعه الأحداث وأنه تقوده ميوله الشخصية. لم تكن شخصيته قد اكتملت تمامًا بعد.

كـانت الأعـمـال تعـرض عليـه وكـان يقـبلهـا. فى بداية ١٨٩٥ كـان يمثل كـافـارادوسى Cavaradossi فى توسكا *Tosca* فى فـرقـة مـتـجـولة تحت إدارة هيـويرت إيفلين Hubert Evelyn زارت ايسـتـبـورن Eastbourne ويارمـوث Yarmouth ونورويتش Norwich . وسـوثهـامـتـون Southhampton ونيـوكـاسل Newcastle. وفى جـولة أخـرى فى الصـيف لعب دور أرمـان Armand فى *La Dame Aux Camélias* وكلود ملنوت Claude Melnotte فى *سـيـدة ليـون The Lady of Lyons* وهاملت وأدوارًا أخرى.

وكان يقضى وقت فراغه فى الرسم. كان يرسم طوال الوقت كما صرّح أحد زملائه الممثلين. وبدأ يكتب الموسيقى. لم تكن موسيقى "عظيمة" كما شرح لى لكنه كان يشعر بأنه كان يعرف ما يكفى وأن لديه الموهبة والمهارة الكافيتين بحيث يمكنه أن يؤلف الموسـيـقى للمسـرح. وفى هذا الوقت تقـريبًا لحن العديد من قصائد هاينى Heine وألف موسيقى وأغنيات قليلة.

وكـمـا رأينا من قبل، كـانت المناظر الطبيـعيـة والمعـمـار والصـور والرسـوم التوضيحية ذات أهمية عظمى لكريج. لقد كان يستمد الإحساس الإلهام من كل شىء وقعت عليه عيناه. وهذا يفسِّر الحماس الذى جمع به المادة التوضيحية - الخرائط والخطط القديمة والصور طبق الأصل والكتب ذات الرسوم التوضيحية الخيـالية وحتى صـور البطاقات البـريدية postcards. وهو يفسِّر أيضًا تذوقه للمجلات المصورة.

فى يونيو ١٨٩٥ نشرت دورية أمريكية هى مجلة القرن The Century Magazine مقالاً كتبه ت.أ. جانفييه T.A.Janvier عن "الكوميدى فرانسيز فى أورانج The Comédie Francaise at Orange".[٢٩] كان المقال نفسه بالطبع ممتعاً لكريج Craig لكنه كان مبتهجًا بصفة خاصة برسومه التوضيحية وهى رسوم للويس لوب Louis Loeb. ومن هذه الرسوم لم يكتشف فقط المسرح الرومانى Roman فى أورانج Orange لكن هذا المسرح أحضر أمامه بشكل مفعم بالحيوية عن طريق المقابلة contrast بين الضوء والظل، بالتناسب بين الممثلين والأشكال المعمارية البسيطة، بين الخطوط الرأسية والأسطح واضحة المعالم والتى اتحدت وتباينت لكى تعطى إحساسًا بالمكان، الحائط المهول الذى يعلو كالبرج وراء خشبة المسرح وبوابته الرئيسية. لا يستطيع أى وصف مكتوب أن يكون بهذه الفصاحة. وعندما صمم، فيما بعد المناظر المسرحية غير المزدانة بكتلها المتوازنة من الظل والتألق وخطوطها وأسطحها المستوية والذى كان العمودى منها هو الغالب لم يكن يقلد أورانج Orange، لقد استوعب "رؤية" وجدها ملهمة كما يلاحظ فى مذكراته *Daybook* عن ١٩٣١ - ١٩٣٢ - ١٩٣٣.

".. لقد رأيت رسومًا فى مجلة أمريكية عن المسرح الرومانى لأورانج Orange- وهذه اللمحة من المسرح الرومانى فعلت ما لا تستطيع أن يفعله مطلقًا كورس من المحاضرات وسنتان من دراسة المسارح فى لندن أو باريس أو برلين. هذا هو كيف أثرت مدينة غير معروفة لى على عملى هذا التأثير الكبير. لقد أدركت بعد رؤية هذه الرسوم الإمكانيات التى يتيحها الضوء والفضاء والخلفية background للمسرح. فى دار الأوبرا Opera House أو الكوميدى فرانسيز

**أو فى مسارح لندن لم أدرك ذلك Com die Fran aise مطلقًا.**

**لقد كنت أشعر مرات كثيرة وأنا طفل بقيمة الخطوط الطويلة – للأسرة الكبيرة فى القرن السابع عشر الموجودة فى قصر Hampton Court Palace: لكن الأسرة ليست مسارح – ولا شوارع الشجر فى هامتون كورت Hampton Court مسارح أيضًا – ولا أجنحة الكاتدرائيات ولذلك لم أربط بين عظمة خطين عموديين وبين المسارح – إذ كانت المناظر المسرحية دائمًا مقطوعة ومبتورة عندما كنت طفلا وحتى ١٩٠٠ عندما غيرت ذلك.** (٣٠)

"سنوات خطيرة من نهاية ١٨٩٦ إلى ١٨٩٩" (٣١) هكذا يلاحظ كريج Craig في مذكراته. بدأ التمثيل وإجراء التدريبات يسببان له الضجر أحيانًا. فى ١٨٩٦ التحق بفرقة سارة ثورن Sarah Thorne فى دار الأوبرا Opera House فى تشاتام Chatham ليلعب أدوار بتروشيو Petrochio وهاملت Hamlet وماكبث Macbeth. وفى يوليو وعلى مسرح باركهرست Parkhurst Theatre فى لندن مثّل هاملت Hamlet وروميو Romeo مع فرقته الخاصة وعاد للظهور على مسرح الليسيوم Lyceum فى مسرحية *سمبلين Cymbeline* (أرفيراجوس Arviragus) و*ريتشارد الثالث Richard III* (إدوارد الرابع Edward IV) . وفى السنة التالية لعب دور هاملت Hamlet مرة ثانية فى ثمانية عروض على المسرح الأوليمبى The Olympic Theatre فى لندن. وقد اشتمل جمهور الليلة الأولى على إرفنج Irving وإلين تيرى Ellen Terry وجلبرت كوليريدج Gilbert Coleridge ووليام روز نشتاين William Rothenstein.

وكـان هاملت بالنسـبـة لـ كـريج Craig هو دور الأدوار. لم يسـتطع أبداً أن يتخلص من سحره. لقد كان يفكر فيه طوال الوقت. وفى سنوات لاحقة قام بعمل تصميمات له وأخرجه فى موسكو بناء على دعوة ستانيسلافسكى Stanislavsky وصوره "بالرسم على الخشب". وفى هذه اللحظة كان يقوم بتمثيله وكان يحكم عليه كممثل. وكانت الآراء منقسمة. وكتب جيلبرت كوليريدج Gilbert Coleridge بعد ذلك بسنوات أنه بسبب شبابه وذكائه وإلقائه الخالى من الأخطاء وبصفة خاصة جو الارتجال كان أداء كريج Craig لهاملت Hamlet أفضل أداء شاهده على الإطلاق" [٣٢]. ويتذكر أ.ف. سبنس E.f. Spence : "ذكرياتى الأولى عن كريج Craig هى عن هاملت Hamlet الذى أداه على المسرح الأوليمبى Olympic فى ١٨٩٧ عندما كان شاباً بالغ الجمال فى الخامسة والعشرين. وأتذكر بوضوح حتى يومنا هذا عمله المدهش فى الفصل الأول ولا أعتقد أن أحداً من العشرات الذين قاموا بدور هاملت Hamlet الذين رأيتهم كان جيدًا مثله فى هذا الجزء من التراجيديا"[٣٣]. ويقول ويليام روزنستين William Rosthenstein فى *مذكراته Memoirs*: "لا أعرف كم كان ممثلاً جيدًا. لقد رأيته مرة يمثل هاملت Hamlet فى مكان ما فى اسلينجتون Islington ولم أر مطلقًا وجهاً يمثل هذا التأثير والجمال"[٣٤]. ولم تكن الصحافة مجمعة بهذا الشكل. فقد اتهمه الناقد المحافظ لـ الشعب The People[٣٥] بأنه حديث modern بشكل مفرط قائلاً إنه إذا كان يريد أن يترك علامته على مسرح المستقبل فعليه أن يحافظ على التقاليد ويحذر التجديدات. وقد مدح واحد من أكثر النقاد شهرة وتأثيرًا فى تلك الأيام هو كليمنت سكوت Clement Scot - عندما كتب فى أخبار لندن المصورة *Illustrated London News*[٣٦] تفسيره بارع الخيال لـ روميو Romeo: لقد قيل

لى إن دور هاملت الذى لعبه كان لا يزال أحد الأداءات العظيمة والواعدة ولكن روميو كان جيداً بما فيه الكفاية وما على الممثل صغير السن أن يفعله الآن إلا أن ينسى أنه كان تحت التأثير القوى لتمثيل سير هنرى إرفنج Irving حتى إنه كان يقلد بين الحين والحين أسلوبه بإخلاص أكبر مما ينبغى" . أما *العصر The Era* فبعد أن ذكرت أسلوب كريج Craig السهل المعبر وأداءه الذكى للدور رحبت به "كالطالب المجد فى المدرسة الجديدة للتمثيل بالمقارنة بالطرق القديمة التى تتسم بالأداء المبالغ فيه stilted والصاخب والآلى فى كثير من الأحيان"[٣٧]

هكذا على الرغم من انتقادات قليلة لأدائه فقد نال ثناءً عامًا لبراعته وذكائه وللطريقة التى كان يقابل بها الطرق والتقاليد ضيقة الأفق. وكان يتقدم باستمرار. وقد رأت أمه أنه ممتاز فى دور إدوارد الرابع Edward IV فى مسرحية ريتشارد الثالث Richard III [٣٧]. وكان لا يزال فى حاجة إلى أن يعمل ويحرر نفسه من المؤثرات الخارجية ولكن كان يبدو مما لا شك فيه أن لديه خامة ممثل عظيم داخله.

وفى يوليو ١٨٩٧ لعب كريج Craig دور مارلو الصغير Young Marlowe فى مسرحية *تتمسكن لتتمكن She Stoops to Conquer* لجولد سميث على مسرح Kingston- on -Thames Theatre وفى نهاية تلك السنة كف عن التمثيل تمامًا. هل كان هذا نتيجة أزمة داخلية ما - نتيجة عدم الرضا - نتيجة طموحات جديدة؟ لماذا، بعد أن لعب أكثر من أربعين دوراً فى سن الخامسة والعشرين، يترك حرفة كان يزاولها فعلاً لمدة ثمانى سنوات؟ هناك إجابات عديدة لهذا السؤال. وقد أعطانا كريج Craig نفسه الإجابة الرئيسية والأكثر صحة منها.

كتبت إيلين تيرى Ellen Terry فيما بعد " لدى سبب قوى لأن أفخر بما فعله منذ ذلك الحين لكننى اأسف دائمًا للممثل الذى فقدناه". فى ١٨٩٧ قرر ابنها أنه ليس ممثلاً جيدًا بالقدر الكافى. كان يمتلك التكنيك فى أطراف أصابعه وهو يعرف عمله وكان مؤديًا جيدًا لكن هذا لم يكن كافيًا لإرضاء طموحه، فى كتابه عن أمه يصرح:

" انا أيضًا حزنت لأننى لن استمر فى التمثيل. من هو ذلك الممثل فى الخامسة والعشرين من عمره الذى مثل مع هـ.إ H.I و إ.ت. E.T الذى يمكنه الا يحزن؟ إلى جانب هذا فقد لعبت بعض الأدوار الأكبر فى مسارح أخرى اثناء شهور عطلة الليسيوم Lyceum. لقد مثلت روميو Romeo وبتروشيوPetruchio وتشارلز سيرفس Charles Surface ومارلو الصغيرYoung Marlow وماكبث Macbeth وهاملت Hamlet.

بعد أن مثلت هذه الأدوار اكتشفت أنى لست إرفنج Irving آخر. بعد أن عدت إلى الليسيوم Lyceum اكتشفت لماذا" (٣٩)

وكجميع الأعضاء صغار السن فى فرقة الليسيوم Lyceum company كان كريج Craig يحلم أن يكون إرفنج Irving آخر. لقد قاس نفسه أمام أدوار مسرحيات شكسبير Shakespeare العظيمة واختفى حلمه. لقد شعر بعدم وجود حياة كافية فى تمثيله - أن تمثيله لا ينبع من رغبة متأصلة " فى التعبير عن شىء"، أنه كان مجرد مستخدم لتكنيك كان قد تعلمه من إرفنج Irving. لم يستطع أن يسلم نفسه لكى يكون نسخة باهته من أستاذه ليس أكثر.

" عندما كنت أشاهد هـ.إ H.I فى الفصل الأخير من بريد ليون The Lyons Mail والأجراس *The Bells* كنت أشعر أنه ليس هناك مكان للذهاب إليه بعد ذلك. وقلت لنفسى إما ان اقنع بقية حياتى باتباع إرفنج Irving واصبح تقليدًا

ضعيفًا له أو أكتشف من أنا وأكون ذلك. لذا فقد قمت بالاختيار وأعطيت ظهرى لإرفنج Irving لسنوات كثيرة - أحيانًا أنظر عبر كتفى لكى أقتنص نظرة أخرى إلى الوجه المحبوب" (٤٠).

ولكن هذا - رغم أنه السبب الرئيسى - لم يكن السبب الوحيد، لقد بينت تجربة كريج Craig فى أوكسبريدج Uxbridge أنه كان قادرًا على أن يخرج مسرحية. كان يرسم كثيرًا وتعلم الرسم على الخشب. وفى ١٨٩٦ "وقد لدغته الرغبة فى أن يصنع إعلانات على طريقة بجارستاف la Beggarstaff " (٤١). فقد استأجر غرفة إضافية فى تشاتام Chatham عندما كان يعمل فى فرقة سارة ثورن Sarah Thorne حتى يعمل بدون إزعاج. كان قد أصبح واعيًا بموهبته، كان يكتشف أنشطة خلاقة جديدة ألقى نفسه فيها بحماس وقرر فى صمت "أن يصبح شيئًا ما وأن يفعل شيئًا ما".

" نظرت حولى: وسألت نفسى "ماذا تبقى أن أفعله فى عالم المسرح هذا حتى يبدو كل شىء لى كاملاً؟

غاظنى هذا السؤال لسنوات عديدة - طوال السنتين الأخيرتين في الليسيوم Lyceum ولسنتين بعد أن تركته". (٤٢)

فى ١٨٩٧ كان لا يزال مترددًا أى طريق يسلك. لكن تجربته كممثل أثبتت أنها كانت حاسمة. إن كتاب *"فنانو مسرح المستقبل" The Artists of the Theatre of the Future* يمكن قراءته كوصف لتطوره هو فى مخاطبته "لفنان المسرح" فى المستقبل يطلب منه أن يتذكر أن "عندما تكون درست بدقة هذه (الحرف التى تكوّن فن المسرح) ستجد بعضها ذا قيمة وستجد بالتأكيد أن التجربة كممثل كانت ضرورية" (٤٣).

## هوامش

١- E.G Craig, *Henry Irving*، مرجع سابق. p,14.

٢ - اقتطفه Craig فى *Henry Irving*, P. 119 .

٣- E.G. Craig, *Index to the Story of my Days* ، مرجع سابق.p.103.

٤- George Bernard Shaw in the *Saturday Review*, 19 January 1895.

٥- اقتطفه Craig فى *Henry Irving*, P.69 .

٦- نفس المرجع ص٧٨.

٧- نفس المرجع ص ٧٨.

8- André Antoine, *Mes Souvenirs sur le Théâtre Libre,* Arthème Fayard, Paris, 1921, p. 136.

9- André Antoine, *Le Théâtre Libre*, May 1890, Imprimerie Eugène-Verneau, Paris, p.102.

١٠- نفس المرجع، ص ١٠٥.

١١- فى كتابه عن إرفينج يصرح كريج أنه تعلم من إرفينج أن يجعل مناظره مظلمة جداً (ص١١٧).

١٢ - E.G Craig, *Henry Irving*,P.118.

١٣- اقتطفه كريج فى *Index to the Story of my Days,* p. 125 .

١٤- بصفة خاصة فى الملحوظات التى كتبت فى باريس فى مارس ١٩٤٤ والتى تكوِّن مع اسكتش لمسرحية *هنرى الرابع* الكتيب بعنوان "A first Attempt, 1890, E.G.C.(Gordon Craig's private collection).

١٥- E.G Craig, *Index to the Story of my Days*, p. 108.

١٦- انظر: E.G. Craig, *The Theatre Advancing,* Constable, London, 1921. ('Tuition in the Art', firs published in *The Mask,* Vol, III, No. 4-6, October 1910, under the pseudonym of 'Felix Urban').

١٧- اسكتش ملون صغير على صفحة من دفتر ملاحظات فى بداية *اليوميات* لكريج – نوفمبر ١٩٠٨ إلى مارس ١٩١٠ (Gordon Craig's private collection)

١٨- تاريخ هذا المشروع غير أكيد. في "محاولة أولى، ١٨٩٠" (انظر الملحوظة ١٤ بأعلى) كريج يرجعه إلى ١٨٩٠. ويقول فى The Artists of the theatre of the future ، أنه صنعه عندما كان فى حوالى الواحد والعشرين أى فى سنة ١٨٩٣.

١٩- E.G. Craig, 'The Artists of the Theatre of the Future' فى on the Art of the Theatre, p. 28 أول طبعة هينمان فى ١٩١١. أرقام الصفحات الموجودة بهذه الملحوظات تشير إلى الطبعة المعادة فى ١٩٦٢.

٢٠- On James Pryde, see James Pryde, by Derek Hudosn, Constable, London, 1949.

٢١- عن William Nicholson, انظر *William Nicholson*,by Marguerite Steen, Collins, London, 1943.

٢٢- هذا المقتطف من Odilon Redon مأخوذ من "أجل مؤتمر عقد فى هولندا بمناسبة معرض لأعماله" والمنشور (ص ١١٩ - ٢٠) فى كتابه *A soi - même. Journal* (١٨٦٧-١٩١٥).

٢٣- E.G. Craig, *Woodcuts and some Words,* Introduction by Campbell Dodgson, C.B.E J.M. Dent & Sons Ltd, London and Toronto, 1924, P. 10.

٢٤- نفس المرجع، ص١٣.

٢٥- مقتطف بواسطة *Gordon Craig and the Theatre,* Enid Rose, *Record and an Interpretation*, Sampson Low, Marston & Co. Ltd., London, 1931, p.21.

٢٦- E.G. Craig, *On the Art of the Theatre*, p.32.

٢٧- E.G. Craig, *Index to the Story of my Days*, p. 167

٢٨- *The Century Magazine*, Vol.1, No,2, pp.165 - 81. تظهر إحدى الصور التوضيحية المهمة للغاية فى ص ١٧٠ تحت عنوان "الآنسة بريقال فى ترتيلة إلى Pallas Athene" ربما يكون كريج قد تأثر بالحائط الضخم الذى يظهر فى هذا الرسم بجوانبه الرأسية الضخمة والتضاد بين الظل العميق ونوع من الضوء الظاهر من خلال حجاب والمدخل المهيب تحت فجوة فى الجدار غامضة وظليلة والعلاقة بين البنية المعمارية الضخمة والشكلين البشريين اللذين - بدلا من أن يظهرا صغيرين جداً بالنسبة لها، كسبا حدة تراچيدية. فى مقال بمجلة *القناع* (مجلد ٧ عدد ٢ مايو ١٩١٥ ص١٦٣ - ١٦٤) موقع بالاسم المستعار Louis Madrid بعنوان "دفاعاً عن المنظر ذى الأبعاد الضخمة" يقتطف كريج قطعا طويلة من تلك المقالة التى كتبها T.A Janvier.

٢٩- E.G. Craig, *Daybook, E.G.C.* (1931 - 1932 - 1933), p.26 (Gordon Craig's private collection).

٣٠- E.G. Craig, *Index to the Story of my Days*, p. 182.

٣١- *Sunday Times*, 19 August 1923

٣٢- Edward F. Spence , *Bar and Buskin;being memories of life, law and the theatre*, Elkin Mathews& Marrot Ltd., London, 1930, p.251.

٣٣- William Rothenstein, Men and Memories, Vol. I, Faber & Faber Ltd., London, 1931, p. 276.

٣٤- 26 July 1896

٣٥- 1 August 1896

٣٦- 25 July 1896

٣٧- انظر *Ellen Terry's Memoirs*, مرجع pp. 255-6.

٣٨- E.G Craig, *Ellen Terry and her Secret Self*, مرجع سابق p.121.

٣٩- نفس المرجع، ص ١٢٢.

٤٠- E.G. Craig, *Index to the Story of my Days*, p. 179

٤١- E.G. Craig, *Ellen Terry and her Secret Self*, pp. 121-2.

٤٢- E.G. Craig, *On the Art of the Theatre*, p. 7

# (٣)

# فاصل

بكفه عن التمثيل طرح كريج بعيداً الخوف الذى تملكه من أن يصبح مجرد تقليد ضعيف لإرفنج وكسب استقلاله. لكن الحرية التى نالها كانت حرية مريرة. فقد شعر أنه تائه أكثر من أى وقت مضى إلى الدرجة التى فقد بها الثقة بكل شىء أصدقائه والمسرح نفسه. وعلى مدى السنوات الثلاث التالية ربما كان يشعر بأن الأمواج تتقاذفه وأنه لا يملك إحساسًا أين يتجه. لكن على الرغم من أنه لم يعد يمثل إلا أن ذهنه كان لا يزال مركزًا على المسرح. كانت هذه فترة فاصلة نما خلالها إلى النضج حاكمًا على المسرح من الخارج ومصقلاً تكنيكه في الرسم والحفر وقارئًا بشكل واسع، وسرعان ما واجهته مشكلة أخرى أكثر دنيوية هى أن يكسب قوته فى ظروفه الجديدة.

وكما رأينا من قبل، لعبت الكتب دورًا بارزًا فى حياته الخيالية، الكتب التى أعطاها له إرفنج أو إيلين تيرى والكتب التى اشتراها بنفسه الشعر والمسرحيات والروايات التاريخية والمقالات وقصص حياة الممثلين. كان يبدو حتى الآن أنه يعطى قليلاً من الأهمية للكتابات النظرية. كان هناك رسكين Ruskin طبعا، لكن هل فهم كريج حقًا تعاليم هذا الأرستقرطى من بين كتاب علم الجمال؟ بمجرد أن كف كريج عن التمثيل انغمس فى سلسلة كاملة من الأعمال النقدية التى تمس الفن والمسرح. فبالإضافة إلى رسكين بدأ يقرأ جوته Goethe وتولستوى Tolstoy وفاجنر Wagner ونيتشه Nietzche وكوليريدج Coleridge. وكان

يشعر أحيانًا بالامتعاض، إن عداء الممثل التقليدى لوجهة النظر الأدبية يسيطر عليه لكنه سرعان ما بدأ يأخذ أحكامهم فعلا بجدية شديدة. كل واحد منهم أتى له بفكرة جديدة. بل إن بعضهم قدم له قدوة يقتدى بها. وبمساعدة ما قرأ كان ينشىء مبادئه هو الجمالية.

كان قد انبهر فعلاً برمزية بليك Blake. وفى متابعته لرسامى عصر النهضة الإيطاليين أقنعه برايد Pryde ونيكولسون Nicholson من قبل إن الفن لا يمكنه أن يكون مجرد محاكاة، إن الفن كان ويجب أن يكون شكلاً من أشكال إعادة الخلق.

وقد تعلم الآن من جوته أن وظيفة الفن هى التعبير عن ما لا يمكن التعبير عنه وأن ما هو مسرحى theatrical حق يجب أن يكون رمزيًا بشكل مرئى. [١] وقوى تولستوى إيمانه بأن إعادة التقديم reproduction الواقعى هو نفى للفن[٢].

وقبل مرور وقت طويل جدًا تعلم من نيتشه أن كل النشاط أو الإدراك perception الجمالى يتضمن حالة من النشوة ecstacy[٣] وهكذا شيئًا فشيئًا، نمى بداخله اتجاه صوفى نحو الفن ، توق yearning إلى الجمال المثالى وهو صفة كانت تميِّز المثالية الجمالية فى تسعينيات القرن التاسع عشر.

وقد أدرك أن الفن يجب أن يكون نتيجة جهدٍ واعٍ، نتيجة خضوع اختيارى لقواعد معينة. الحرية هى حياة الفن لكن الفوضى قاتلة له. الفن يتطلب الانضباط الصارم الذى دعى إليه نيتشه[٤]. لا يمكن أن يكون هناك خلق من دون انضباط.

هل أوفى المسرح فى تسعينيات القرن التاسع عشر بهذه المتطلبات؟ أولاً: لقد كان مسرحًا تجاريًا وطبقا لرسكين Ruskin يجب أن يتخلص الناس من وهم أن المسرح يمكنه أن يكون عملاً business يجلب المال ووسيطًا ثقافيًا فى نفس الوقت. ليس هناك من يحاول أن يحصل على نقود من كنيسة أو كلية. نفس الشىء أن ينطبق على المسارح(٥).

لقد تأسس مسرح القرن التاسع عشر على نظام النجم واعتمد بشكل كبير على تأثير المناظر scenic effect لقد سقط إلى ما تحت مستويات الفن الحقيقى بدرجة كبيرة.

إن تطور كريج وتقدم أفكاره لا يمكن تفسيره فقط فى إطار المؤثرات التى خضع لها . لكن يجب علينا أيضًا ألا نقلل من شأن تأثير قراءاته والتى ساعدت بلا شك فى أن ترشده وتكوّن شخصيته.

لم يكن عمل كريج فى المسرح أبداً مجرد انعكاس لما وجده عند نيتشه أو رسكين أو جوته أو تولستوى لكنه فى صحبتهم وقد تشرب آراءهم وقدم أحيانًا تفسيرًا جديدًا لها أدرك طبيعة الفن وأهمية الخيال والانضباط وخواء الواقعية التقليدية conventional وعدم تحميل عمل ما أكثر مما ينبغى بتفصيلات زخرفية decorative أو وصفية وقيمة أشكال الفن حيث يحل الإيحاء suggestion محل إعادة التقديم reproduction وحيث تكون الفكرة أهم من طريقة التعبير عنها. وقد أبعده هذا عن أسلوب الأداء الذى كان يمثله مسرح الليسيوم Lyceum. وبمعنى من المعانى وكما يلاحظ هو نفسه فى كتابه عن إيلين

تيرى[٦] كان كريج يعلم نفسه بنفسه self - educated. لم يكن معلموه أساتذة جامعيين لكنهم كانوا الكتَّاب الذين أحس معهم بألفة قويت بمرور الوقت واكتشف كم بينه وبينهم من أمور مشتركة على الرغم من اختلافاتهما الواضحة معه ثم أصبح ينظر إلى رسكين ونتشه وليوناردو وبليك وفلوبير Flaubert وآخرين على أنهم "متمردون"، أناس فضلوا الحياة الخطرة على الحياة الآمنة[٧]. وقد شعر أنه هو أيضًا كان "متمردًا".

ومن بين أساتذته احتل ڤاجنر مكانًا غريبًا. ويتذكر كريج أنه عندما كان صبيًا صغيرًا فى التاسعة من عمره شاهد إرڤنج يطلع إيلين تيرى على كتاب كبير عن المناظر من دار الأوبرا Opera House فى بيرويت Bayreuth. وسواء فهم أو لم يفهم درامات ڤاجنر فقد أحب موسيقاها. ولكن الذى أثار اهتمامه أساسًا كان نظريات ڤاجنر الأساسية، فكرته عن "دراما موسيقية للمستقبل" تقوم على أساس التحالف بين الشعر والموسيقى والتصوير والتمثيل وتتطلب طرازًا جديدًا من المعمار المسرحى، بكلمات أخرى طريقة جديدة لرؤية الأشياء وعرضها على الآخرين. وفى نفس الوقت تقريبًا قيل له إن جودوين Godwin أباه قد حول سيركًا إلى مسرح يونانى وابتكر طرازًا جديدًا من خشبة المسرح. بدأ كريج يشعر أن من الممكن والضرورى الذهاب إلى أبعد من أى شىء تم عمله وتمت رؤيته حتى الآن والبحث عن أفكار جديدة، وحوالى ١٨٩٨ بدأ التفكير حول التغيير فى جبهة المواجهة front تغييراً كاملاً وكانت تتملكه الرغبة فى إعادة تفسير مسرحيات شكسبير، أن يعيدها إلى حياة جديدة على المسرح.

وقد استمر مشروعان من ضمن عدد من المشروعات الأخرى يبينان أن هذا كان تغييرًا حقيقيًا فى الاتجاه على الرغم من أن كريج لم يعبر عنه عمليًا بعد. ويبين أحدهما - فى مخطوط يرجع إلى ١٨٩٧[٨] - شكلاً جديدًا للمسرح. إذ ليس هناك "بناوير" boxes وليس هناك دوائر circles، تنحدر أرضية الصالة برفق نحو خشبة المسرح دون أو يعوقها شىء. هناك فتحة خشبة مسرح متحركة mobile proscenium، وفى أغلب الحالات وخاصة عند تقديم تراجيديا لن يكون هناك ستار وسيتم تغطية التغييرات فى المناظر بالظلام أو بحجاب veil أو نوع من الضباب. وهناك تجديد فنى آخر أصبح الآن شائعًا هو أن الرجل المسئول عن العرض يديره من كابينة فى مؤخرة الصالة. إن هذا سيعطيه منظرًا كاملاً لخشبة المسرح وسيمكنه من أن يرى كل جوانب العرض (المنظر والإضاءة والموسيقى.. إلخ). بل إن كريج خطط نظامًا لأنابيب التخاطب speaking tubes والأجراس ليمكن المخرج من الاتصال بخشبة المسرح ويعطى أوامره. هذا المشروع يثير الاهتمام ليس فقط بسبب طابعه الثورى ولكن لأنه يبين أن كريج لم يكن قانعاً بـ "أن تكون لديه أفكار" لكنه خاض غمار المشكلات الفنية بالتفصيل وقدم اقتراحات لحلها.

وهناك دليل آخر يوجد فى أسكتش بألوان الماء للمشهد ٤ من الفصل الثالث من هاملت عادة مايرجعونه لسنة ١٨٩٩(اللوحة ١٤ أ) وهذا يبيِّن عدم وجود أى آثر لتأثير الليسيوم. فليس هناك تفصيلة أثرية واحدة أو موتيفة زخرفية "صحيحة تاريخياً" إنها تناغم harmony باللون الأزرق الرمادى والأسمر الداكن، تكوين من الحوائط العارية والخطوط العمودية والستائر غامضة الدلالة ورقع الضوء والظل وعلى الجانب الذى يوجد فيه الملقن يمكن رؤية شكل الشبح وظهره

للضوء بصعوبة. وتأتى الإضاءة كلها من أعلى أو من الجانب ملقية رقعاً ساطعة على خشبة المسرح. إن كريج لا يعمل ترتيبات للإضاءة من أسفل فليس لديه إضاءة أرضية فى مقدم خشبة المسرح. وهذا التصميم يكشف فعلاً ميله للأسطح المستطيلة والخطوط المتوازية الرأسية واللعب المعبر بالضوء.

ويبين هذا الاسكتش أيضًا أن كريج قد اكتسب الآن المهارة الفنية الكافية لكى يعبر عن أغراضه بالرسم، بالألوان المائية أو الطلاء الرقيق، بدون خطر تشويهها أوتقديمها بشكل خاطىء. كان هذا نتيجة "فاصل" الثلاث سنوات التى كان أثناءها يرسم ويحفر باستمرار. حقا لقد نظر إليه أصدقاؤه ومعارفه فى ذلك الوقت أولا وأخيرًا كرسام draughtsman، كحفار على الخشب. فقد كانت تلك هى الأشكال التى عبر بها عن نفسه والوسيلة التى يكسب بها عيشه.

ورغم أنه ترك خشبة المسرح إلا أنه كان لا يزال يقضى كثيرًا من وقته فى المسارح حيث كان يجب عليه أن يرسم اسكتشات للممثلين. وقد نشر بعض هذه الاسكتشات وبعض صور على كليشيهات خشبية من قليل منها فى الجرائد والمجلات منها *الديلى ميل DAILY MAIL* (أسكتش لهنرى إفنج وابنه لورانس Laurance صنع فى البروفة النهائية لروبسبير Robespierre فى إبريل (١٨٩٩) وفى التاتلر Tatler والمجال Sphere (والتى اشترت أحد الاسكتشات التى رسمها لساره برنارد *Sarah Bernhardt* فى يوليو ١٨٩٩ عندما ظهرت فى دور هاملت على مســــرح أدلفى Adelphi Theatre) و THE LADY'S PICTORIAL Sketch و*Anglo -Saxon* وغيرها. وبعد أن وجد أن الأسود والأبيض أكثر وأكثر إثارة : أصبح حفار خشب غزير الإنتاج قاطعاً ما بين مائة وخمسين ومائتى كتلة

فى ١٨٩٩ و ١٩٠٠، سبعة وشبعون منها فى ١٨٩٩ وحدها وكثير منها لا يزال يبين تأثير جيمس برايد James Pryde ولكن هذا انحدر بالتدريج مع تطور مهارته.

أصبح الآن لديه فكرة كسب القليل من المال من هذه الصور على الخشب عن طريق نشرها فى بامفليت أو كتاب أو مجلة منتظمة. وبدأ يصنع التيكيت الذى يلصق على الكتب والذى جلب له - كما أعلن فيما بعد - حوالى جنيهين فى الأسبوع(١٠) ونشر مجموعة صغيرة منها فى طبعتين، واحدة فى قطع عادى صغير على ورق أبيض وواحدة فاخرة على ورق رمادى. واحتوى الكتيب على مقدمة فكاهية قصيرة وعشر لوحات تضم صورًا لكريستوفر سينت جون Christopher St John وإيلين تيرى وجيمس برايد وملحوظة ختامية موجهة "إلى جامعى التيكيت على الكتب وآخرين"(١١)

كما نشر أيضًا كتاب *جوردون كريج للعب التى تباع ببنس واحد Gordon Craig's Book of Penny Toys* مع ٢٠ عمل صغير للحفر على الخشب صنع من لعب الأطفال فى تلك الفترة، مؤسلب وبسيط لونه بيده يصاحب كلا منه قصيدة مقفاة مناسبة ونقش صغير.(١٢)

ولكن كان أهم مطبوعاته فى هذه السنوات بلاشك *الصفحة The Page* وهى مجلة كان هو المدير والمحرر كلاهما. وقد بدأت هذه المجلة شهرية فى يناير ١٨٩٨ وأصبحت فصلية بعد السنة الأولى واستمرت حتى سبتمبر ١٩٠١. ولم تكن *الصفحة* جريدة مسرحية ولم تكن تكافح من أجل قضية ولا تنبأت محتوياتها

بمحتويات *القناع THE MASK* ولم يكتب كريج شيئًا عن المسرح بعد. كان لا يزال يسأل نفسه أسئلة أكثر من أن يقترح إجابات لها. لذا لم يحس بالدافع إلى أن يصيغ مذهبًا أو يناصر فكرة. لقد أمدت الصفحة فقط بوسيلة جديدة لعرض نشاطه، للتعبير عن نفسه كحفار على الخشب وإطلاق العنان لاذواقة من خلال اختيار الرسوم التوضيحية التى كان يطبعها بالإضافة إلى رسومه هو والمادة الأدبية التى اختارها. كان هناك كم كبير من الصور reproductions والقليل نسبيًا من النصوص. لقد صنع ما يقرب من مائتين وثلاثين حفرًا على الخشب خصيصًا لـ "الصفحة" حمل بعضها اسمه ووقع بعضها باسم مستعار هو "أوليفر باث OLIVER BATH"[١٢] وكان عدد منها رسومًا توضيحية لروايات ديماس DUMAS وقليل منها صورًا للممثلين منهم إرفينج وكان هناك تصميمان أو ثلاثة للستارة الخلفية للمسرح وكان هناك بالطبع تيكيت لكتب. وتضمنت المادة المطبوعة مقتطفات من ماركوس أورليوس MARCUS AURELIUS ولا برويير LA BRUYERE وويتمان WHITMAN وإمرسون EMERSON وكارليل CARLYLE. وتضم الصور المستنسخة reproductions صورة طبق الأصل FACSIMILE لمخطوطة قصيدة لوتيمان WHITMAN وأعمالاً لأعضاء نادى الفن الإنجليزى الجديد NEW ENGHISH ART CLUB وجيمس برايد وروز نقتاين ROTHENSTEIN وماكس بيربوم BEARBOHM. وهناك تصميم لملابس وضعه برن جونز BURNE - JONES ورسمان بالقلم رسمهما باستيان لوباج BASTIEN - LEPAGE لهنرى إرفنج وساره برنار على التوالى وحتى اسكتش رسمه إرفنج. وهناك قليل من الفواصل الموسيقية لجوزيف مورات JOSEPH

MOORAT و أ. س ماكنزى وصديق كريج مارتن شو MARTIN SHAW ولم تكن المجلة الصغيرة تدافع عن آراء معينة أو تدعى ذلك.

وقد أعلن العدد الأخير من *الصفحة* لعام ١٨٩٩ حدثًا مهما هو تكوين جمعية أوبرا بورسل PURCELL OPERATIC SOCIETY والتى انتوت أن تقدم على المسرح الأعمال التى طال إهمالها لبورسل وهاندل HANDEL وجلك GLUCK إلخ.

وكانت أول أوبرا - والتى كانت ستقدم فى ربيع ١٩٠٠ هى *ديدو وأينياس* *DIDO AND AENEA* لبورسل. "لن نألو أى جهد مضن لكى نجعل هذه العروض كاملة فى كل شىء". مدير الموسيقى مارتن فالاس شو *MARTIN FALLAS* SHAW. مدير خشبة المسرح إدوارد جوردون كريج.

إن العضو السابق بفرقة الليسيوم كان يدخل مرحلة جديدة من حياته العملية. كان كريج فى طريقه إلى أن يكون "مخرجًا مسرحيًا"

## هوامش

١- انظر المقتطف من Goethe in The Mask, Vol,1, No. 5 July 1908, p.95

٢- انظر المقتطف من: Tolstoy فى (What is Art?) The Mask, Vol.III, No. 4-6, October 1910, p. 85.

٣- انظر المقتطف من Nietzsche at The Mask, Vol. IV, No, 1, July 1911, p. 24.

٤- انظر المقتطف من Nietzsche at the head of Ernest Marriott's article, 'The School at Florence' فى A Living Theatre, Florence, 1913, p 43.

٥- يقتطف كريج رأى رسكين فى 'In Defence of The Mask and Mr Huntly Carter', The Manchester Playgoer, Vol. I, No. 4,November 1913.

٦- E.G. Craig, *Ellen Terry and her Secret Self*، مرجع سابق ص ١٢٣.

٧- انظر، 'In Defence of *The Mask* and Mr Huntley Carter' . p. 130

٨- هذا المخطوط غير المعنون موجود فى The Gordon Craig Collection (الموجود مؤقتا فى Bibliothèque de l'Arsenal, Paris. The Bibliothèque Nationale, Paris).

٩- هذا الاسكتش من ضمن أعمال كريج فى مجموعة المسرح Theatre Collection فى Nationalbibliothek بفيينا ومعه بعض الملحوظات التى كتبها كريج يصف فيها تحركات الممثلين. وفى *Index to the Story of my Days* تظهر صورة الاسكتش بتاريخ حوالى ١٨٩٩ لكن كريج قال لى إنه يعتقد أن الاسكتش ربما يعود إلى ١٩٠٠.

١٠- انظر: The introduction to Gordon Craig's book, *Nothing, or the Bookplate, with a handlist by E. Carrick*, Chatto&Windus, London, 1924.

١١- *Bookplates designed and cut on wood by Gordon Craig.* فى The Sign of the Rose, Hackbridge, Surrey, 1900.

١٢- Gordon Craig's Book of *Penny Toys.* At the Sign of the Rose, Hackbridge, Surrrey, 1899.

١٣- على سبيل المثال يحتوى المجلد٢ رقم ١ من *الصفحة* *The Page* على عمل من أعمال الحفر على الخشب هو Le Duc d'Anjou وبعض القطع الملحقة به بتوقيع أوليفر باث Oliver Bath. وفى رقم٢ من نفس المجلد عملا الحفر "الأفكار مناسبة والأيدى سوداء"وفى مقابل ما أوشكنا على استلامه"، والمنسوبين

إلى أوليفر باث هما أيضاً من عمل كريج نفسه. وقد استخدم اسما مستعارا أيضا فى *الصفحة The page* هو إدوارد آردن .Edward Arden؛ كان إدورد أردن مؤلفا موسيقيا. ويضم المجلد٢ رقم ٢ أغنيته "حبيبى كان صانع أحذية" كتبها كريج فى أكتوبر ١٨٩٥، مذكرة حول "إدوارد آردن وموسيقى المستقبل". Edward Arden and The Music of the Future بتوقيع صمويل درايتون Samuel Drayton. وقد مكن استخدام الأسماء المستعارة هذا كريج من أن يعطى انطباعا أن المجلة لها كتاب أكثر مما كان لديها فعلا وأن موقعه هو نفسه لم يكن له السيطرة المطلقة. كما أرضى حبه للتمثيل والغموض والمغامرة.

# (٤)

# العروض

١٩٠٠. "العصر الجميل". المعرض العالمى UNIVERSAL EXHIBITION فى باريس. انتصار الجص و"العاملون". تراوح الفن الرسمى بين الواقعية الأكاديمية والأسى العاطفى الساذج والزخرفة المعقدة. بالنسبة لكريج كان هذا هو العام الذى "استيقظ فيه ذهنيًا"[1]. وهو العام الذى التقى فيه بإيلينامیو ELENA MEO، المرأة التى ستقدم له أوفى عون و أكثره عمليا وستكون مصدرًا لإلهامه وكان أيضًا بداية مرحلة جديدة فى تطوره، عام *ديدو وآينيايس*.

لقد قدم مسرحيات قبل الآن هى *On ne badine pas avec l'amour* فى أوكسبريدج Uxbridge و*هاملت وروميو وجوليت* *Romo and Juliet* على مسرح باركهرست Parkhurst Theatre لكنه فى هذه الأيام لا يريد أن يدرجها فى قائمة عروضه. لقد كانت متأثره بمسرح الليسيوم وتم العمل فيها على عجل حتى بمقاييس تلك الفترة .

و هو نفسه لم يكن واعيًا بأية بذور أو مبادىء لفن جديد فيها وليس من المحتمل أن يرى فيها أى شخص آخر مثل هذا الشىء اطلاقًا.

قدمت جمعية بورسل للأوبرا *ديدو وأينياس* فى ١٧و ١٨و ١٩ مايو١٩٠٠. لماذا كان هذا العرض مهماً بصفه خاصة، لقد كان أول العروض السبعة التى قدمها

كريج على المسرح بين ١٩٠٠ و ١٩٠٣ وأول أوبرا يخرجها (كانت العروض الثلاثة التالية عروضًا موسيقية أيضًا) لكن الأهمية الرئيسية *لديدو وأينياس* أنها كانت علامة على الخطوة الأولى لحركة جديدة قدر لها أن تحدث ثورة فى إخراج الدراما الشعرية[٢].

كان كريج قد تعرف على مارتن شو Martin Shaw المؤلف الموسيقى وعازف البيان والأورج فى إبريل ١٨٩٧ بينما كان هو نفسه لا يزال يعمل على خشبة المسرح . وقد حدثت ألفة بين الاثنين على الفور. ولم يمض وقت طويل حتى كانا يساعدان جيمس برايد فى تقديم عرض منوعات Variety Performance فى بار فى سوثولد Southwold – برنامج مكون من أغانى واسكتشات ومونولوجات وعزف منفرد على البيان مما تسبب فى قيام بعض الأحداث غير المتوقعة والمسلية . عند قراءة مذكرات كريج ومارتن شو يدرك المرء أهمية هذه الصداقة والتى أثرت فى كليهما وأدت إلى عمل هام مشترك بينهما. كان كريج دائمًا كريمًا فى الاعتراف بما تلقاه من الآخرين.

قدمه مارتن شو لبورسل وهاندل Handel وحتى لباخ Bach أو على الأقل لـ *آلام القديس ماثيو St.Matthew Passion* لباخ والتى لعبها له على البيان فى أحد أيام يونيو ١٩٠٠ وقد ابتدع كريج فيما بعد *لآلام ماثيو ميزانسين* مفصلا، كاملا بالنماذج Models والذى –رغم أنه لم ينفذ على الإطلاق – يصنف من بين أرقى أعماله. إن أحد أهم كتبه *المنظر Scene* مهدى "إلى باخ العجوز".

كان من الجرأة بما فيه الكفاية التفكير فى تقديم *ديدو وأينياس* لبورسل فى ١٨٩٩ عندما كانت جماهير كوفنت جاردن Covent Garden مولعة تمامًا بالأوبرا الإيطالية والألمانية والفرنسية. وكانت فكرة شو فى الأصل هى تقديم العمل كقطعة موسيقية دينية oratorio بأوركسترا وعازفين منفردين وكورس فى قاعة للموسيقى لكنه سرعان ما أقنعه أن من الأفضل جعلها عرضًا مسرحياً وبدأ الموسيقىُّ والمخرج العمل. لم يكن لديهما مسرح ولا نقود لذلك لم تنشء مسألة استخدام مغنى أوبرا محترفين أو كورس، لم يخافا وبدأ البحث عن قاعة مناسبة وعن مساعدين متطوعين.

وكان قرارهما فى صالح كونسرفاتوار هامستيد Hampstead Conservatoire[٣] وهى قاعة موسيقى بها مكان كبير مرتفع يتكون من منصة أمامية وسلسلة من المنصات الأصغر ترتفع فى صفوف متدرجة لتكوِّن المكان التقليدى لجلوس الأوركسترا. كان كريج مسئولاً عن تحويل هذا النظام إلى خشبة مسرح وعن خلق نظام إضاءة يمكنه أن ينفذ أفكاره فى العرض:

"على هذه المنصة الأمامية"- هكذا كتب -" أنشأت فتحة خشبة مسرح طويلة مبنية من ثمانية أعمدة سقالات SCAFF OLDING POLES طويلة للغاية ومن ٤أ إلى ٤ب رميت ستة أعمدة سقالات أو ثمانية أخرى مكوناً بهذا الشكل إطاراً عميقًا لشكل غير معتاد إلى حد ما لفتحة خشبة المسرح قياسًا إلى فتحات خشبة المسرح فى تلك الأيام. لم أحاول أن أطوعها قسرًا إلى أى أبعاد غير معتادة. لقد دلتنى نسب المنصات كما وجدتها على ما يجب علىَّ أن أفعله. استخدمت المنصة الأمامية فى معظم المناظر - كانت هناك أربع أو خمس

منصات. واستخدمت المنصات الخمس جميعًا لمنظر مزدحم بالساحرات وكانت المنصات الخمس مفيدة»[٤]

وكان لون فتحة خشبة المسرح إحدى درجات اللون الرمادى الدافئة مما ساهم فى إبراز صورة المسرح. كانت خشبة المسرح عريضة بالنسبة لارتفاعها. كان هذا بالطبع يرجع إلى شكل المبنى، لكن كريج رأى أن هذا جدير بأن يتذكره المرء، وفى سنوات لاحقة كثيرًا ما قام بعمل رسوم توضيحية illustrations وتصميمات مناظر بل أنه صنع نماذج models (بعضها لمسرحية *هاملت* التى عرضت فى موسكو مثلاً) بهذا الشكل المستطيل والذى أصبح هو الشكل الخاص بـ «السينما سكوب» بعد ذلك.

ورتب كريج إضاءته أيضًا بطريقة لم يسبق التفكير فيها من قبل. لم تكن هناك إضاءة جانبية من الأجنحة ولا أضواء فى مقدم خشبة المسرح. جاء الضوء كله من أعلى . رتب كريج إضاءته لتنير خشبة المسرح وستارته الخلفية على جسر bridge فوق خشبة المسرح. (يجب أن نتذكر أن "جسر الإضاءة" لم يكن قد قُدِّم فى ألمانيا ومنها انتشر إلى دول أخرى إلا بعد هذا بسنوات عديدة). وكانت إحدى تجديدات كريج وضع بروچكتورين فى مؤخر الصالة حتى يمكن تسليط ضوئهما مباشرة على الممثلين من فوق رؤوس المتفرجين.

وكان على كريج ومارتن شو أيضًا أن يكوِّنا فرقتهما، أن يجدا العازفين الفرديين soloistsاللازمين وحوالى سبعين عضوًا من الكورس. وكان النجمان الرئيسيان *ديدو وأينياس* محترفين. وكان الآخرون هواة لديهم خبرة أو بدون

خبرة يجندون للعمل حسب الحاجة. وكان للقليل منهم أصوات مدربة وكان معظمهم لم يسبق له التمثيل مطلقًا. وكانت صعوبة العمل مع مثل هذه الفرقة كبيرة لكن الفكرة راقت لكريج الذى كان يكره أصلاً "نظام النجم" بشدة، وكان الهواة لديه جاهزين ومستعدين أن يفعلوا أى شىء يطلبه لكن كان عليه أن ينتبه إلى عدم وضع مطالب أكبر مما ينبغى بالنسبة لمهاراتهم. وبناء على ذلك ، فى نفس الوقت الذى كان يطلب منهم فيه أن يزحفوا ويقفزوا ويتأرجحوا أو يجروا(٥) كان يتفادى الحركات المعقدة والرقصات الصعبة. وكان هناك على المسرح فعلاً معظم الوقت حركات قليلة(٦).

ويلخص بروجرام جمعية أوبرا بورسيل حبكة *ديدو وأينياس* كما يلى:

**"يطلع الصباح. ديدو ملكة قرطاجة Carthage وقد ملأها إحساس داخلى بالخوف من أن حبها لأينياس سينتهى بكارثة ترفض محاولات وصيفتها لتهدئتها. يدخل أينياس وتنعشها كلماته يسافران قاصدين "التلال والوديان" إلى *الأخاديد* الموسيقية والنافورات الباردة الظليلة تصحبهما الحاشية . فى نفس الوقت تضع الساحرة وأخواتها خطة *تدمير* هذين المحبين ويغنون:**

**"الضرر متعتنا**

**والأذى هو كل مهارتنا .**

**ويتم الاتفاق على إرسال رسول على هيئة إله ليستدعى أينياس بعيدا. وقد أحدث هذا التأثير المطلوب. إذ تبتهج الساحرات وتترك ديدو وحيدة لتنعى فقده. يتحطم قلبها وتموت وهى تغنى أغنية بالغة الروعة".**

القصة ، في رأى كريج، تنتشر في غير نظام[٨]. لكن الموسيقى، وليست الكلمات ، هى التى الهمته. وعقد العزم على أن يعبر عنها تعبيراً مرئياً أو بالأحرى أن يخلق من خلال العين أحاسيس تنسجم مع تلك الأحاسيس التى تخلقها الموسيقى للأذن حتى إن كل حاسة تصعِّد التأثير الواقع على الحاسة الأخرى وتطوَّع الحركة على المسرح لتساير الموسيقى وتطوَّع المناظر والملابس لتساير الموسيقى والحركة. واستمرت الاستعدادات ستة أشهر وهو أمر لم يعرف فى المسرح فى ذلك الوقت. وكان كريج يكشف حقيقة عن إصراره على الدقة ورفضه للحلول البديلة وعزمه على الاهتمام بكل تفصيلة على الرغم من عدم إغفاله التأثير العام للحظة واحدة. وكانت هناك تدريبات لا نهاية لها وكانت فرقة الهواة لا تكل فى حماسها. والأهم من ذلك كله أنه كان هناك تفاهم كامل بين مخرج الموسيقى وقائد الفرقة الموسيقية وهو مارتن شو والمخرج جوردون كريج: " فى الحقيقة لقد عملت فى انسجام تام مع شو وكانت نظرته إلى أوبرا بورسل قد سارت شوطًا بعيدا نحو جعل العمل قطعة واحدة، وبالنسبة للموسيقى كنا متفقين اتفاقًا تامًا لدرجة أن ما كان يشعر به كنت أشعر أنا به"[٩]. وقد أعطى هذا الاتفاق الكامل وحدة للعمل كله.

وكان أكثر ملامح العرض لفتًا للنظر هو تجنبه كل المحاولات نحو الواقعية الوصفية أو إعادة البناء التاريخى historical reconstruction ورفضه للتناول الأثرى archaeological والحيل التى تخدع العين. وكان البروجرام نفسه صيحة حرب ضد أسلوب مسرح الليسيوم وإدعاءات المدرسة الطبيعية naturalistic school. كان فن كريج هو فن إيحاء suggestion واستدعاء evocation وقد

أطلق العنان لخيال الجمهور. ولم يكن ذلك أكثر وضوحًا منه فى المشهد الأول من الفصل الأول والذى يدور فى قصر الملكة ديدو. قد امتدت عبر خشبة المسرح من جانب إلى جانب تعريشة trellis فوقها الزهور والنباتات المتسلقة مع فتحة فى المنتصف حيث كان عرش الملكة وقد تكومت فوقه مخدات قرمزية وعلته ظلة تستند على أربعة أعمدة رفيعة. وكانت الستارة الخلفية لاتشبه المناظر التى تنتمى إلى المنظور التقليدى والتى يباهى بها راسمو المناظر المهرة: كانت ببساطة ستارة سريعة تمثل السماء ، كبيرة زرقاء أرجوانية تهبط من ارتفاعات غير مرئية. لم يستخدم كريج حوافا borders ولا أجنحة. لقد أغلق فتحة خشبة المسرح من كل ناحية بستارة بنفس لون الستارة الخلفية علقت بزاوية قائمة بالنسبة لفتحة خشبة المسرح. وقد أعطى هذا انطباعًا بالاتساع لم يعطه أبدا الركام المعتاد من الرسوم على القماش والأثاث وأدوات المسرح properties.

لكن الخدمة الكبرى التى أسداها كريج للمسرح لم تكن فى تقديمه لنمط جديد تمامًا من المناظر خفضه إلى عناصر أساسية قليلة وألوان رئيسية بقدر ما كانت فى طريقته الأصيلة تمامًا فى التقديم والتى تم عن طريقها الاحتفاظ بالانسجام التعبيرى للصورة المسرحية المكّونة من اللون والخط والحركة والضوء دون أن يعوقها عائق. فكان كل منظر يبنى كالصورة فمكوّناته متجمعة معاً دون انفصال وكان يفسر الجو الدرامى للحظة مع الارتباط بالموسيقى. وكانت الملابس–والتى وضعت على أساس تركيبات اللون البسيطة– تتكون أساسًا من أرواب وأحجبة فضفاضة وقدمت مساهمتها الخاصة فى التأثير البصرى. وقد لاحظت مابل كوكس Mabel Cox عندما كتبت فى *الفنان The Artist* "كانت

هناك نية فنية واضحة لعدم انفصال الملابس عن ما يحيط بها: فقد كانت أساسًا جزءً من تصميم كل منظر وقد أعطى هذا تكاملاً متجانسًا يندر وجوده على خشبة المسرح. جدير بالمخرجين أن ينسوا أن عدداً من الملابس المنفصلة عن بعضها البعض مهما كانت جميلة لا يصنع صورة جميلة"(١٠).

كان هناك عنصران – اللون والضوء – لهما أهمية قصوى يتحدان معاً ويكمل الواحد منهما الآخر. وقد كتبت مابل كوكس أن لعب الألوان هو "موضة أكثر منه جمالا "خاصة فى الفصل الأول(١١). حتى إن التناقض بين الأخضر والأرجوانى والأزرق والقرمزى يعكس ميل الفنان الحديث إلى تصادم الألوان المتعمد ويغرس فى المسرح نبتة التأثيرات التى يهدف إليها أعضاء نادى الفن الإنجليزى الجديد New English Art Club. لكنها تستمر لتقول إن كريج يحدث فى الفصل الأخير تغييرًا كاملاً فى مشروع ألوانه colour - scheme ويخلق صورة بالغة الجمال بتسليطه ضوءً مائلاً للصفرة على خشبة المسرح. "وتحت اللعب بهذا الضوء تصبح الخلفية ذات لون أزرق داكن واهن يبدو كأنه نصف شفاف تقريبًا يضفى الأخضر والأرجوانى عليها انسجامًا عظيم الثراء..." (١٢)، كانت لوحة ألوان كريج فى ذلك الوقت بلا شك شبيهة جدًا بلوحة ألوان الرسامين الذين كوَّنوا نادى الفن الإنجليزى الجديد. لكن النقطة المهمة هى أنه كان يقدم تركيبات الألوان الساطعة على المسرح بدلا من درجات اللون التى لا نكهة لها والمملة والخالية من التعبير التى كانت تستخدم فى الرسم التقليدى للمناظر. وملاحظة مابل كوكس الثانية هى أكثر أهمية. كان كريج فى الحقيقة يصور بالضوء مستخدمًا إياه لتغيير صورة خشبة المسرح.

هكذا لم يفكر كريج فى الضوء واللون كوسيلة إلى الوصف الطبيعى ولكن كإسهامات فى التعبير الدرامى، لكى يستخدما فى حد ذاتهما لكى يؤثرا على مشاعر المتفرج ويساعدا على توصيل الفكرة الرئيسية للعمل. وقد استخدم اللون استخدامًا رمزيًا إلى حد ما فى مناظره وملابسه . لم تكن مجرد مصادفة أن الوسائد على العرش والتى كانت قرمزية فى الفصل الأول أصبحت سوداء فى المشهد الأخير عندما تنعى ديدو فقد أينياس وتغنى أغنية الموت. لقد استخدم التضاد بين الضوء والظل استخدامًا كاملاً فى حين تم تصعيد التكثيف الدرامى لمشاهد الساحرات بدرجة كبيرة عن طريق إغراق خشبة المسرح بالظل العميق. يساعدنا هذا فى فهم ملحوظة كريج عن عمله فى ديدو وأينياس: "كانت الأداة التى عملت بها هى فرقة company – ٦٠ رجلا وامرأة وخطًا ولونًا– فى الحركة والصوت والمنظر"[١٣]. وكانت عناصر العرض جميعها لا ينفصل بعضها عن بعض – الممثلون واللون والموسيقى والحركة. وكان كل واحد منها mitspielend يتم اللعب به مع الآخرين كما سيقول التعبيريون الألمان فيما بعد.

وحدة التعبير هذه، هذا التفاعل بين عناصر خشبة المسرح يتم توضيحه فى مراجعات النقاد – تلك التى نشرت فى ١٩٠٠ وتلك التى نشرت فى ١٩٠١ بعد سلسلة أخرى من عروض *ديدو وأينياس* على مسرح Coronet Theatre والتى أحدث كريج فيها قليلا من التغييرات فى تقديمه لها ودون تغيير أى شىء أساسى[١٤]. وهناك مقالة ذات قيمة عالية جدا فى هذا الشأن بعنوان "بعض الأفكار عن فن جوردون كريج" كتبها فى مجلة *الاستوديو* *Studio* هيلدين ماكفول Haldane Macfall والذى يصف المناظر الرئيسية فى العرض. هاك بعض المقتطفات من تلك المقالة.

"استمرت النغمة التراجيدية فى كل أجزاء العمل بأستاذية فائقة فى اللون كما فى الموسيقى. وكانت خشبة المسرح - على بساطتها - دائمًا مختلفة. لم يسرق ممثل معجب بنفسه الكاميرا لكى يستعرض شخصيته أو يعلن عن ضرورة وجوده. كانت الخطة الرئيسية للمسرحية هى الشىء الرئيسى - لم تكن أى شىء غير الشىء الرئيسى.

فى مشهد الافتتاح عندما تجلس ديدو - المريضة بالحب والتى تثاقل عليها إحساسها الخفى بأن شرًا سينتج عن حبها لأينياس رافضة طمأنة وصيفاتها - على وسائد عرشها القرمزية ويحيط حزام أخضر عريض من الحائط مغطى باللبلاب بالعرش من اليمين ومن اليسار تُعزف نغمة المصير المهلك. إن جسمها يعبر فورا عن عظمة يأسها، حيث تضطجع بشكل بائس عند أسفل السماء ذات لون زهرة الليلج تحنى رأسها لقدرها - فيبدو الإحساس بالمصير المشئوم وهو ينمو بشكل ضخم كالسماء التى تنحنى أسفلها فى إحساس بالعار يليق بملكة.

كان هذا منظرًا تم تكوينه بشكل رائع تقف فيه الساحرة - وسط أسرار الليل أمام خلفية من ضوء القمر - عاليًا فوق شياطين البحر التابعين لها والذين يزحفون تحت قدميها ويهزأون ويقومون ويسقطون مثل خرق طحالب البحر الممزقة التى تصطدم بالصخر عند قدوم الموجة الغادرة وهى تضع فى شر مؤامرة تدمير المحبين وتخطط لإرسال رسولاً متنكرًا فى صورة إله ليستدعى أينياس بعيداً. فى هذا المشهد أسدى إحساس جوردون كريج الفنى المرهف بالأسود والأبيض له أكبر خدمة. إن الأشكال المعتمة والتى تُرى فى الإضاءة الخافتة وجهت خيال المشاهدين[١٥].

لقد تحقق فى المشهد الأخير أنبل انتصار. إن جسد ديدو الذى أثقله الهم وحولها وصيفاتها الساجدات، وقد التفت بأرديتها السوداء، يضطجع وسط وسائد عرشها السوداء القاتمة. إن المرأة متفطرة الفؤاد تظهر فى جلال نادر عند قاعدة الخلفية الكبيرة من زهر الليلح التى تنطلق فى اتساع عريض ضخم واحد إلى أعلى مباشرة إلى السماء، كبيرة وسامية كالسماء نفسها[١٦].

ولعدم وجود مصدر إضاءة فى مقدمة خشبة المسرح ولأن الإضاءة تأتى من أعلى فقد سلط على وجه ديدو ضوء رقيق مما جعل بقعًا سوداء تراجيدية تتأرجح أسفل الحاجبين الجميلين الكثيفين ملقية ظلمة غامضة عند العينين الغائرتين واضعة الجزء الأسفل من ملامح الوجه فى الظل الذى اندفع نحو سواد ثوبها وهى تنطق بأغنية الموت بالغة الروعة. إن وقار وجمال هذا المنظر، الجسم الذى وضع برشاقة وسط الصورة التراجيدية المتجهمة وأخيرًا عظمة الملكة الميتة وهى راقدة وقد وقعت على ظهرها ووجهها مقلوب نحو آفاق السماء الواسعة كان واحدًا من أعظم مشاهد الموت التى قدمها المسرح حتى الآن[١٧].

ولم يكن إعجاب ماكفول استثناء على الإطلاق لكن الصحافة كانت مجمعة فى شأنها. إن نقاد التايمز *The Times* والميوزيكال كورير *Musical Courier* والديلى كرونيكل *Daily Chronicle* والديلى جرافيك *Daily Graphic* والميوزيكال ستاندارد *Musical Standard* والليدى *The Lady* كانوا من بين هؤلاء الذين رحبوا بميلاد الفن الجديد، بإحلال الإيحاء الخيالى محل الواقعية،

ورفض الاستعراض التافه والمسرف بشكل مضيع للمال، والجمال المتناغم للعرض ككل، وقد كان الناقد المسرحى لـ Review of the Week يأمل أن تدعو Covent Garden كريج ليقدم أوبرا خلال الموسم القادم. لكن كريج لم يقدم عرضًا على Covent Garden.

وهكذا كانت المغامرة نجاحًا فنيًا عظيمًا واعتبر كثير من الناس أن هذا الأسلوب الجديد من التمثيل والتقديم والإخراج، وهندسة المناظر يجب ألا يقتصر على الدراما الموسيقية - إن هذا الأسلوب قدم حلاً مثاليًا لمشكلات عروض شكسبير. وقد قال بهذا الرأى مثلاً ناقد مجلة *مراجعة الأسبوع The Review of the Week* والذى اعترض بنفس القدر على إعادة البناء المتحذلق pedantic reconstructions التى حاولتها جمعية المسرح الإليزابيثية Elizabethan Stage Society وعلى تجميع مسرح الليسيوم للتفصيلات الزائدة عن اللازم[١٩].

وقد عبر هالدين ماكفول عن نفس الرأى معلنًا أن *ديدوو اينياس* أعطت وعدًا سخيًا أن من الممكن تقديم دراما شكسبير الشعرية بشىء من حدتها الكامنة فيها بدلاً من كونها الشىء الممل نوعًا ما الذى أصبحت عليه، وعدا لهؤلاء من بيننا الأمناء فى المجتمع الصريح لضمائرنا"[٢٠]

هكذا فعل و.ب. ييتس W.B. Yeats الذى أعلن أن المناظر فى *ديدو واينياس* كانت الشىء الجيد الوحيد من نوعه الذى رآه على الإطلاق[٢١]. وكتب إلى فرانك

فاى Frank Fay فى ٢١ إبريل ١٩٠٢ يقول: "منذ سنتين كنت فيما يتعلق بالمناظر فى نفس المرحلة التى أنا فيها الآن فيما يتعلق بالتمثيل. كنت أعرف المبادئ الصحيحة لكننى لم أكن أعرف الممارسة الصحيحة لأننى لم أرها مطلقًا لكننى تعلمت الآن الكثير من جوردون كريج"[٢٢]. وقد كتب فى *The Speaker* عدد مايو ١٩٠١:

"رسم المناظر على طريقة الطبيعيين ليس فنًا لكنه حرفة لأنه فى أفضل الأحوال محاولة لنقل أكثر آثار الطبيعة وضوحًا بطرق مصور المناظر الطبيعية وهى بطرقه تصبح غليظة ومتسرعة. وهى ليست إلا تصويرا غير مشوق للطبيعة وتهبط بالذوق الذى تتوجه إليه لأن الذوق الذى تتوجه إليه تكوَّن بواسطة فن أكثر رهافة.. إن تصوير المناظر فى الديكور يمكنه أن يكون من ناحية أخرى غير منفصل عن الحركة مثلما هو غير منفصل عن أثواب الممثلين وعن سقوط الضوء. وبما أنه - فى حد ذاته - شىء جاد وهادئ يمكنه الاختلاط بطبقات الأصوات وبمشاعر المسرحية دون أن يطيح بها من أجل هدف دخيل.. لقد استخدم مستر جوردون كريج المناظر من هذا النوع فى عرض جمعية بورسل فى اليوم التالى. وعلى الرغم من بعض التشويه لتأثيراته عن طريق الشكل نصف المستدير للمسرح فقد كانت أول مناظر جميلة شاهدها مسرحنا. لقد خلق بلداً مثاليا. كان كل شىء فيه ممكنا حتى التحدث بالشعر أو التحدث بمصاحبة الموسيقى أو التعبير عن الحياة بكاملها فى رقصة وأود أن أرى ستراتفورد. أن - آفون Stratford - on - Avon تصنع ديكورات شكسبير بمثل هذه المناظر. وبما أننا - فيما يبدو - لا نستطيع أن نعود إلى المنصة والستارة، والحجة لفعل ذلك

ليست بدون ثقل، يمكننا فقط التخلص من الإحساس بعدم الواقعية التى يشعر بها معظمنا عندما نستمع إلى الكلام التقليدى لشكسبير بأن نجعل المناظر تقليدية أيضًا"[٢٣].

كان كريج الآن يضع التصميمات *لهاملت وبير جنت Peer Gynt* لكن مرت أكثر من عشر سنوات قبل أن يخرج هاملت ثم أنها كانت على مسرح الفنون بموسكو.

وبعد العروض الثلاثة فى ١٩٠٠ سوى كريج وشو حساباتهما. المصروفات ٣٧٩ جنيه استرلينى و٢شلن، المتحصلات حوالى ٣٧٧ جنيه استرلينى. وقد أدى الكورس ومعظم الممثلين خدماتهم دون مقابل ولم يأخذ كريج أو شو بنسًا واحدا.

وفى ديدو وأينياس كشف كريج عن مواهبه كمخرج بأكمل معانى الكلمة. أدار حركات المؤدين وأسلوبهم فى التمثيل وصمم المناظر والملابس والإضاءة وحقق نجاحًا فنيا بعيدًا تمامًا عن أسلوب التقديم الفعلى عن طريق التجانس الذى أحدثه بين عناصر العرض المختلفة. لقد حقق هدفه لأن يده - بموافقة مارتن شو الكاملة - أطلقت تمامًا. فقد كان يستخدم "موادًا" طيِّعة - اللون والضوء والحركة ومؤدين هواة كانوا أكثر استعدادًا للاستجابة لمطالبه واتباع تعليماته من أى نجوم محترفين محتملين ولأنه كان قادرًا على أن يعطى وقتًا طويلاً لتخطيط عرضه. لقد بنى نجاحه الأول على الإعداد الدقيق والانضباط الصارم ولم ينس هذه الحقيقة مطلقا.

فى يوليو ١٩٠٠، بعد شهرين من *ديدو وأينياس* بدأ كريج وشو العمل فى عرض جديد – *قناع الحب* *The Masque of Love* من أوبرا بورسيل *ديوكليشيان* *Dioclesian*. وقد أعد بترتون Betterton النص عن مسرحية لبومونت Beaumont وفلتشر Fletcher هى *النبية* *The Prophetess* أو تاريخ ديوكليشيان *The History of Dioclesian*.

فى ٢٦مارس ١٩٠١، بعد ثمانية أشهر من العمل الشاق ارتفعت ستارة مسرح التاج الصغير The Coronet Theatre فى لندن عن سلسلة جديدة من العروض لجمعية أوبرا بورسيل[٢٤]، *قناع الحب* وإعادة *لديدو وأينياس*. ولعمل دعاية لهذه المغامرة الثانية والمساعدة على اجتذاب جماهير أكبر جاءت إيلين تيرى مع بعض زملائها الممثلين لتمثيل *نانسى أولدفيلد* *Nance oldfield* كمسرحية تمهيدية.

وكان النجاح الفنى عظيمًا كما حدث من قبل وأتى لكريج بخطابات تهنئة من وولتر كرين Walter Crane و و.ب. ييتس[٢٥].

كان المخرج فى هذه المرة مقيداً بشكل غريب فى استخدامه للحركة والخط واللون، مرة ثانية استخدم الرمز بدلا من الوصف والتلميح *allusion* مفضلاً إياه عن التقليد. وكان لكل مؤدى، حتى فى أصغر الأدوار، شيئًا محددًا يعمله وقد ساعد هذا، بعيدًا عن تشتيت انتباه المتفرج، فى خلق الانطباع بأن الكل قطعة واحدة. وسارت المناظر على نفس المبادئ كما هى فى *ديدو وأينياس* وكانت بسيطة بشكل عادى. كتب كريج "فى قناع الحب كان لدى ثلاثة أقمشة كبرى (فى الخلف والجانبين) وغطاء كبير للأرضية وقماشة مفصلة فى الأمام وكل هذه

طليت بلون رمادى واحد ذى درجة غير لامعة"[٣٦]. وقد تم عمل الباقى بواسطة الإضاءة وبألوان الملابس، توليفة متجانسة من الرمادى والأخضر والأبيض مع لمسة بين الحين والحين من الأحمر. وصنعت الملابس من أكثر المواد رخصًا هو الخيش وكان منظره يتحول بفعل الإضاءة.

كتب ناقد *الديلى جرافيك Daily Graphic* عن هذا العرض (٢٧مارس ١٩٠١): تفادى السيد كريج بحكمة أى شىء يشبه واقعية المناظر الحديثة والتى لا تنسجم مع الطبيعة المتعارف عليها conventionality لأوبرا القرن السابع عشر، ويبدو أنه سعى إلى إلهامه فى الفن اليابانى. خلفية ضخمة من اللون النقى وخطة ديكور بسيطة جدًا هما السمتان السائدتان فى نظامه". ويبدو من غير المحتمل إلى حد بعيد أن كريج حقًا "قد سعى إلى إلهامه فى الفن اليابانى". فقد مر وقت قبل أن يكتشف المسرح الشرقى، طريقته فى تقديم المسرحيات وممثليه وعرائس الماريونيت الخاصة به وأقنعته. وكان بالتأكيد على معرفة بالتصوير اليابانى. ولكن لم يحدث أن اشترى بعض المحافظ من الإنتاج الصينى واليابانى إلا بعد ثلاث سنوات. فإذا ظهر فعلا فى *قناع الحب* أى تأثير يابانى فذلك يرجع إلى أن كريج كان ينتمى إلى الحركة فى الفن الحديث التى كان ممثلوها الرئيسيون ويسلر Whistler ووايلد Wilde فى إنجلترا ولوتريهLautree والـ Nabis فى فرنسا قد اكتشفوا من قبل الفن اليابانى وتأثروا به.

وكان ييتس متحمساً. وبعد ذلك بسنة عندما جعلت الساترداى ريفيو *Saturday Review* قراءها يفهمون أن عروض جمعية أوبرا بورسل لا تستحق الزيارة أرسل فورًا إلى هذه الجريدة خطابًا قال فيه:

"فى العام الماضى شاهدت *ديدو وأينياس* و*قناع الحب* والتى ستعرض ثانية هذا العام وقد أشعرانى بسعادة أكثر كمالا مما شعرت به فى أى مسرح فى هذه السنين العشر. لقد رأيت المنظر المسرحى الرائع الوحيد فى زماننا لأن مستر جوردون اكتشف كيف يصنع ديكور مسرحية بتأثيرات قوية وجميلة وبسيطة من الألوان تترك الخيال حرًا لتتبع كل ما توحى به المسرحية. إن المنظر الواقعى يجعل الخيال أسيرًا وهو فى أفضل حالاته تصوير ردئ للمنظر الطبيعى لكن مناظر مستر جوردون كريج فن جميل ومتميز، إنها شىء يمكن أن يوجد فقط فى المسرح. إنها لا يمكن فصلها حتى عن الأشكال التى تتحرك أمامها. إن تقديم *ديدو وأينياس* و*قناع الحب* على المسرح - فى اعتقادى - سيتم تذكره من بين الأحداث المهمة فى زماننا"[٢٧].

وبالنسبة لكريج أيضًا كانت مسرحية قناع الحب تجربة جديدة. لقد كان مدركًا تمامًا لقيمة تجديداته ولكن نشأت مشكلة فنية سببت له بعض الحيرة. كانت الجماهير متحمسة ولكن صبرها كان موضع اختبار عن طريق الوقت الطويل المطلوب لتغيير المناظر. أدرك كريج أن ماكينات المسرح "ذات الطراز القديم" مناسبة فقط للمناظر "ذات الطراز القديم". يجب على المسرح الجديد أن تكون له ماكينات جديدة - ليس فقط للتعامل مع نمطه الجديد من المناظر ولكن بسبب مفهومه الكلى الجديد للإنتاج المسرحى، التمثيل والعرض presentation. بدأ كريج يفكر فى الحلول الممكنة لهذه المشكلة[٢٨].

أثناء الأشهر الثمانية التى أعطاها للإعداد لمسرحية *قناع الحب* استمر كريج فى أنشطته الأخرى أيضًا وبصفة خاصة رسوماته. لقد كان يعمل فيما يمكن

تسميته بـ"التفسيرات" ، اختيار مسرحية ما، ثم إبداع الأماكن التى ستدور فيها، والأمثلة على ذلك تتضمن تصميمات *قناع الحب* و*هنرى الخامس* *Henry V* (والأخيرة تتضمن "الخيام" فى ١٩٠١) . ثم كانت هناك الاسكتشات التى رسمها لـ "الرؤى المسرحية stage visions غير المرتبطة بأية مسرحية معينة مثل *ادخل الجيش* *Enter the Army* ١٩٠٠) ، وأضواء لندن The Lights of London و"*الوصول*" *The Arrival* (١٩٠١) . وبعض هذه تم عمل نسخ منها مع تعليقات كتبت فيما بعد فى كتاب كريج *نحو مسرح جديد* *Towards a New Theatre* . وعن الوصول كتب : "هذا ليس من أجل مسرحية معينة ولكن من أجل ما اعتقد أنها الدراما الصحيحة، الاسم يشرح الدراما:

الصورة الأولى فى هذا المجلد ("ادخل الجيش") هى إرشاد مسرحى وكذلك "*الوصول*"، هى نوع من الإرشادات المسرحية. إنها تخبرنا بشىء يتم عمله وليس بشىء يتم قوله وحقيقة إننا لا نعرف من الذى سيصل ولماذا سيصلون أو ماذا سيكون شكلهم عندما يظهرون يجعل الأمر – فى نظرى – دراميًا[٢٩].

وعلى الرغم من أنها مكتوبة بأثر رجعى فإن هذه الكلمات توضح ماذا كان كريج يقصد عندما رسم "الوصول"، لقد كان قد بدأ من قبل بحثه عن فن يجب أن يكون أكثر من تفسير، عودة إلى ما هو "درامى صرف" حيث الفعل والحركة أهم من الكلمات المكتوبة والمنطوقة. كان شعوره لا يزال مجرد إحساس داخلى بشىء سيحدث ولكن بعض المبادئ المعينة التى وضعها فى "*فن المسرح*" *On the Art of the Theatre* كانت تختمر فعلاً فى ذهنه، بعض الأفكار المعينة والتى ستجد

التعبير عنها بعد سنوات قليلة في دراسته "دراسات فى الحركة". وفى السياق الدرامى درجات *السلم The Steps*.

وقد استمرت جمعية أوبرا بورسيل فى برنامجها. فبعد *ديدو وأينياس وقناع الحب* بدأ كريج ومارتن شو - وسط نفس المصاعب كما كان من قبل - فى الإعداد لـ *Acis and Galatea* أوبرا هاندل Handel الرعوية فى فصلين مع كلمات جون جاى John Gay. مرة ثانية استمرت الاستعدادات ثمانية أشهر وفى ١٠مارس ١٩٠٢ افتتحوا العرض على مسرح The Great Queen Street Theatre مع إعادة لـ *قناع الحب* فى نفس البرنامج.

كان كريج وشو يأملان فى خمسة عشر حفلة. حاولا عبثًا الحصول على دعم مالى طالبين فى كل أنواع الاتجاهات الخمسمائة أو الستمائة جنيه التى كان يمكنها أن تجعل مغامرتهما آمنة. وكانت المساعدة الخارجية الوحيدة التى تلقياها من رسام أعطاهما عشرة جنيهات. كانت المراجعات النقدية فى صالحهما لكن الجمهور لم يكن مهتمًا وكان على العرض أن يتوقف بعد ست حفلات على الرغم من أن النجاح الفنى لـ *آسيس وجالاتيا* كان كاملا مثل نجاح *ديدو وأينياس والقناع*[٣٠].

وكانت الأوبرا تدور فى منظر طبيعى ريفى عند سطح جبل إتنا Etna وكانت حبكتها تحكى قصة أسطورية بسيطة، الحورية جالاتيا تحب ويحبها آسيس وهو راعى صغير السن. تنعى غيابه وترفض أن تلحق بكورس الحوريات والرعاة الآخرين الذين يتغنون بفرحتهم بجمال الطبيعة. يعود آسيس ويقرر الاثنان ألا يفترقا ثانية أبداً، يحذرهما الكورس من اقتراب العملاق بوليفيموس Poly

phemus الذى تملكته عاطفة شرسة نحو جالاتيا. يقتل بوليفيموس آسيس. يحول الآلهة - وقد أثر فيهم حزن جالاتيا - حبيبها الميت إلى ينبوع حى تطفو أغنيته عن الحب والتى تصدر خريراً ناعمًا فى كل أنحاء الوادى إلى الأبد.

وكان على كريج أن يقرر ما إذا كان سيلتزم بالمبادئ التى تتبع دائمًا فى تقديم عمل "أسطورى" على المسرح ويحاول أن يصمم منظرًا طبيعيًا ريفيًا مثاليًا "على طريقة صقلية" أو أن يطلق العنان لخياله ويسير حيث تقوده الموسيقى.

لقد اختار الطريق الثانى جاعلاً هدفه هو التعبير عن الجو الشاعرى للعمل عن طريق اللعب بالخط واللون فى الحركة والضوء.

وفى مشهد الافتتاح يتناقض حزن جالاتيا مع ابتهاج الحوريات والرعاة. لم يقدم كريج أية لمحة عن المنظر الطبيعى التقليدى لا مرعى meadow وليس هناك أكثر من رقعة patch من السماء. كان المنظر مؤسلباً تماماً ويتكون من "خيمة بيضاء" مصنوعة من شرائط طويلة بيضاء وشرائط تتجيد طويلة ضيقة تدلت من الفسحة المنبسطة فوق خشبة المسرح فى مواجهة خلفية صفراء باهتة. وكونت شرائط التتجيد الطافية نوعًا من الباليه الخطى linear تجاوبت معه وأسهمت فيه الملابس. واستخدم كريج الشرائط ribbons للملابس أيضًا وبصفة خاصة لملابس الحوريات وجالاتيا ودامون Damon - وعندما يتحرك المؤدون كانت الشرائط ترفرف على شكل أرابسك متغير shifting arabesques فى مواجهة أرديتهم وعباءاتهم، وكان الرعاة صغار السن يرتدون الأبيض مع قبعات صغيرة من القش البنى ليس فيها أى شىء كلاسيكى. وعند نقطة معينة أطلقت مجموعة من بالونات

الأطفال لتشكل سحابة وردية وبيضاء. كان هذا معادلاً حديثًا وحقيقيًا للروح الريفية مع لعب كل هذه الألوان الزاهية المؤثرة مع بعضها البعض والتى انسجمت مع الموسيقى مما عبر تعبيرًا ماديًا عن السعادة البريئة للمشهد.

"كنت تحس بالإحساس الحقيقى منظر ريفى، بالفرح الريفى، بالربيع والهواء الطلق مما لا يستطيع أن يجعلك تحس به عن طريق الحيلة انبثاق مياه حقيقية فى مزود وحزم الذرة الحقيقية بين الأشجار المصورة وتقليد سماء مستوية على الخيش[٣١].

وفى المشهد الثانى يحذر الكورس "المحبين البائسين" من أن الوحش بوليفيم Polypheme يقترب. سمى هذا المشهد فى البروجرام "الظل" وهو عنوان غامض يتم تفسيره عندما نرى تصميم كريج (اللوحة ٣أ):

"يلتصق المحبان ببعضهما البعض فى منتصف المسرح بينما يحوم ظل بوليفيموس الضخم مهددًا وعلى وشك أن يهبط عليهما ويطفئ سعادتهما. واستفاد كريج استفادة كاملة من القوة المؤثرة للضوء والظل حتى إن بوليفيموس كما قال ماكس بيربوم Max Beerbohm "عملاق حقيقى - العملاق الحقيقى والمؤثر الوحيد الذى تمت رؤيته على أى مسرح" [٣٢]. وهناك بعض التفصيلات المثيرة الأخرى يمدنا بها رسم لبرسى اف. س. سبنس Percy F.S.Spence قد ظهرت صورة منه فى الـ *Sphere* فى مارس ١٩٠٢ بمصاحبة التعليق الآتى:

"تتكون الخلفية من قطعة قماش كبيرة زرقاء داكنة. يرى المحبان آسيس وجالاتيا فى منتصف خشبة المسرح التى يخيم عليها الظلام ما عدا ضوء أحمر

سلط عليهما. فيما بعد، عندما يناشدهما الكورس" أن يتأملا الوحش" تعرض على الستارة الخلفية صورة قلعة مهيبة حددت معالمها بالذهب". "هكذا تم فصل المحبين بواسطة الضوء عن خلفية معادية حيث يمكن رؤية الكورس المتجمع فى ضوء خافت.

ثم تأتى اللحظة التراجيدية عندما يقتل آسيس وقد أثر تقديم كريج لهذه الذروة فى ييتس فكتب: "بالتأكيد ينتمى مشهد بوليفيموس الثانى هذا، المشهد الذى يقتل فيه آسيس، إلى فن ظل مختفيا تحت جذور الأهرامات Pyramids لمدة عشرة آلاف عام"[٣٣]. (اللوحة ٣ب)

فى المشهد الأخير أحل كريج "خيمة رمادية" محل "الخيمة البيضاء" التى كانت فى مشهد الافتتاح ليعبر عن أسى جالاتيا. كيف كان عليه أن ينقل تحول آسيس بعد موته دون الرجوع إلى الصنعة الخرقاء clumsy artifice لآليات المسرح، واقعيته الرديئة التى تجعل الأمر كله شيئًا سخيفًا؟ فبدلاً من الينبوع الحقيقى استخدم كريج رمزًا موحيًا بسقوط الماء عن طريق تصميم ديكور مؤسلب يتكون من خطوط منقوطة على الستارة الخلفية. كان هذا مثالاً نموذجيًا لتناوله الجمالى فى تلك الفترة جمع بين تقليدية كاملة ورمزية فى الديكور. إن مسرحية *آسيس وجالاتيا* هى التى كانت فى ذهن آرثر سيمونز عندما أعلن أن فنًا جديدًا للمسرح قد ولد:

"يهدف السيد كريج إلى أن يأخذنا إلى ما وراء الواقع. إنه يستبدل نمط الشىء نفسه بالنمط الذى يثيره ذلك الشىء فى ذهنه.. إن العين تنسى نفسها بين هذه الخطوط والأسطح الصارمة الدقيقة والتى هى مع ذلك غامضة ويشعر

العقل بالألفة معها. فهو يقبلها بسهولة كما يقبل العرف convention الذى عن طريقه يتحدث الناس بالنظم – فى مسرحية شعرية بدلا من النثر"[٣٤].

فى يوليو ١٩٠٢ صاغ مارتن شو وكريج نشرة أعلنا فيها فكرتهما التالية لعرض "متجول" ليكون عنوانه *the Harvest - Home* [٣٥] كانت هذه "مسرحية قصيرة ممثلوها يرتدون الأقنعة مؤسسة على وصف description لهنتذر Hentzner والذى كان قد سافر إلى كل إنجلترا قرب نهاية القرن السادس عشر، تزينها الرقصات والموسيقى وتتكون من أغان شعبية بعضها معروف قليلا وقطعتين لبورسل ويقوم بتقديمها حوالى أربعين مؤديًا. وكان مقدراً لها أن تستغرق ثلاث أرباع الساعة" أو أطول من ذلك إذا أرادوا" . للأسف لم ينفذ هذا المشروع أبدًا لأن فرقة أوبرا بورسل لم تستطع أيضاً أن تحصل على العون المالى وكان عليها أن تحل نفسها.

إلا أن مسرحية آسيس وجالاتيا لم تكن آخر عرض عمل فيه كريج وشو معا. إن لورانس هاوسمان Laurence Housman والذى شاهد كل مغامراتهما المشتركة وأبدى إعجابًا كبيرًا بأسلوب كريج كتب مسرحية شعبية عن ميلاد المسيح هى بيت لحم *Bethlehem* وضع موسيقاها چوزيف مورات Joseph Moorat . وقد طلب من كريج أن يخرجها وعرض أن يدفع المصاريف. وافق كريج بشرط أن يكون حرًا" بطريقته الخاصة" دون تدخل من مؤلف أو واضع موسيقى. وطلب هاوسمان من مارتن شو أن يقوم بتدريب المغنين ويقود الأوركسترا[٣٦].

رأى كريج أن العمل ليس جيدًا إلا فيما يتعلق بقليل من النظم اللطيف وأن الموضوع صعب والموسيقى ضعيفة. وقام بحذف أجزاء من النص فقلل دور العذراء إلى سطرين واحتفظ بقطع قليلة من موسيقى مورات وأحل محل الباقى - بموافقة واضع الموسيقى والتى جاءت على مضض إلى حد ما - مقتطفات من بالسترينا palestrina وسويلينك Sweelinck وتناجليا Tenaglia وباخ Bach وبتهوفن Beethoven . وهكذا عن طريق التصحيح الكامل لمادته اكتشف كريج الدور الذى يمكن للمخرج أن يلعبه فى علاقته بمؤلف العمل الدرامى. فعند مواجهته بنص مكتوب أو نوتة موسيقية ينبغى على المخرج - هكذا كان يحس - أن يقترح أو حتى يصر على أية تغييرات تلزم فى صالح الفعالية المسرحية. وقد تأثرت آراؤه اللاحقة بهذا الإدراك(٣٧).

قدمت بيت لحم فى ديسمبر ١٩٠٢ فى الصالة الكبرى للمعهد الإمبراطورى Imperial Institute بسوث كنسينجتون South Kensington. أعد كريج الصالة وخشبة المسرح كما فعل عندما قدم *ديدو وأينياس* فى كونسر ڤاتوار هامستيد. لقد قسم الصالة إلى خشبة مسرح عمقها ثمانية وثلاثون قدمًا تشغل تقريبًا نصف إجمالى طولها وقاعة بها ثلاثة وعشرون صفا يتكون الصف من ١٥ مقعدا(٣٨). وكما كان فى هامستيد، كانت هناك فتحة مسرح مستطيلة وجسر إضاءة ولم تكن هناك فسحة من أعلى المسرح ولا مصدر إضاءة فى مقدم المسرح. لكن الآن نشأت مشكلة فنية خطيرة. كانت آلات الصوت رديئة وفكر كريج فى علاج لهذا، أن يغطى حوائط الصالة بالقماش. اشترى لورانس هوسمان ستمائة أو سبعمائة ياردة من المواد القطنية بإحدى درجات اللون الأزرق

لتنسجم مع لون صورة خشبة المسرح وتحولت الصالة إلى خيمة ضخمة. وأثبتت التجربة أن هذه كانت هى الطريقة الصحيحة لأن آلات الصوت لم تعد تسبب متاعب.

وكانت الفرقة تتكون بدرجة كبيرة من هواة كانوا قد عملوا من قبل مع شو وكريج.

وتعتبر *بيت لحم* بصفة عامة إحدى عروض كريج الصغرى. إلا أنه هو نفسه يعتقد أنها أفضل من العرضين التاليين اللذين قدمهما[٣٩]. وكان العرض بلا شك مهما من نواح عديدة.

أعطى المشهد الأول[٤٠] انطباعًا بالهدوء العميق.. مجموعة من الرعاة يرتدون ملابس خشنة (مصنوعة من الخيش) وجلود الأغنام يمسكون بالعصى المعقوفة جلسوا تحت كوخ منحدر السطح وكانوا تقريبًا بلا حراك حتى ظهر لهم الملاك. وضع القليل من الحواجز على المسرح وقد نثرت على الأرض أشكال غامضة مغطاة بالخيش لتعطى انطباعًا بالغنم وهى راقدة متكدسة على بعضها البعض (اللوحتان ٤و٥) وكان المشهد مجموعة متجانسة من درجات الألوان المحايدة خلفها مدى واسع من السماء الزرقاء الرمادية الداكنة بها نجوم قليلة تتلألأ.

وبيَّن المشهد الثانى تلاً ينطلق يميناً عبر الأفق وفوقه سماء أرجوانية تبشر بقدوم الرجال الثلاثة العقلاء. أولاً جاء موكب ذو ألوان متعددة من الحجاج، أغنياء وفقراء، أقوياء وضعفاء. ثم وصل السحرة الثلاثة، واحد يرتدى السواد والثانى الرمادى والثالث الأبيض. تبعتهم ثلاث مجموعات أظهرت الأولى والثانية

منهـا بشـكل مـفـاجئ ألواناً ثرية - الأسـود والأبيض والأرجـوانى، والأسـود والأروجوانى والأخضر والأبيض - بينما كانت المجموعة الثالثة وحدة منسجمة من اللون الرمادى. هذا هـو موكب البؤسـاء والمعدمين، المرضى والأشرار. وكـان هناك المصابون بالبرص والبلهاء وقاتل تلوث بقع الدم رأسه وذقنه والشحاذون وموسيقى ورجل يحرك العرائس. كل هـذا قدم مثـالاً رائعًـا على الاستخدام الرمزى للألوان. لم ينظر كريج أبدًا إلى التجانس اللونى كغاية فى حد ذاتها. إن النسيج واللون لا يجب استخدامهما لمجرد أغراض الزينة. يجب أن يلعبا دورًا حقيقيًا فى بناء التأثير الدرامى.

ربما كان المشهد الأخير فى بيت لحم أكثر المشاهد تعليماً. لم يحاول كريج أن يعيد بناء الأسطبل. لقد أوحى بالحضور الإلهى باستخدام الإضاءة الأثيرية ethereal. نظمت خشبة المسرح كأنها مدرج [٤١] وقد تجمع الرعاة حول العذراء والمهد. عندما جذبت مريم الأغطية من المهد لم تكن هناك "عروسة" بداخله لترمز إلى الطفل لكن الضوء انساب إلى أعلى من أعماق المهد إلى وجوه هؤلاء المتجمعين حوله وقد تم الإيحاء بالحضرة الإلهية بواسطة الوجوه المشرقة للرعاة وهم يحملقون فى *الطفل*. لم يستخدم الضوء من قبل أبدًا بهذه الطريقة فى أى عرض.

كانت بيت لحم آخر عرض لكريج للمسرحية الموسيقية وقد عمل فيما بعد فى *آلام القديس ماثيو* St Mathew Passion لباخ Bach لكنه لم يعط مطلقًا الفرصة لتنفيذ ذلك المشروع، إن سلسلة التجارب الأولى علمته الكثير. وعلى الرغم من أنه كان دائمًا يستجيب للموسيقى فإنه لم يحتك أبدًا بقوانينها احتكاكاً

لصيقاً ولم يدرك جمالها وقوتها فى الإيحاء من قبل بهذا الشكل الواضح. إنه الآن يكتشف الموسيقى الكلاسيكية، الأعمال التى يكون فيها التأثير التعبيرى أهم من المعنى الذى يمكن تحليله والتى تتطلب وحدة كاملة فى التقديم. لم يكن عن طريق الصدفة أن اتخذ فيما بعد "شعارًا للطبعة الفرنسية من كتابه فى فن المسرح *On the Art of the Theatre* قول وولتر باتر Walter Pater المشهور: "الفن كله يتطلع باستمرار إلى حالة الموسيقى". إن فن المسرح - هكذا أحس- يجب أن يتطلع الآن نحو النظام الكامل الذى ساد فى الموسيقى.

وكانت *بيت لحم* أيضًا آخر عرض عمل كريج فيه مع فرقة معظمها من الهواة. إن أفكاره عن طريقة الممثل فى العمل ودور المخرج المسرحى قد تشكلت إلى حد كبير عن طريق تفتح ذهنهم واستجابتهم عن رضى للاقتراحات وحقيقة أنهم ليسوا عبيداً للشعارات التى عفى عليها الزمن وليسوا حريصين على الدعاية الشخصية. من الآن فصاعدًا سيصبح عليه أن يتعامل مع المسرح التجارى أو مع فرق المسرح القومى.

ولم تكن أول محاولة لكريج للعمل مع المسرح المحترف ذات أهمية كبرى. كانت عرضا لم يعط فيه حرية مطلقة. فى ٣١ يناير ١٩٠٣ قدم خاله فرد تيرى Fred Terry مسرحية اسمها من *أجل السيف أو الأغنية For Sword or Song* لـ ر.ج. لج R. G. Legge على مسرح شافتسبرى Shaftesbury Theatre. كان قد طلب من كريج أن يخرج المشهد الأول من الفصل الأول منها والفصل الأخير كله. وصمم كريج ثلاثة مناظر. وكان النقد بصفة عامة فى صالحه. لكن الصعوبات كانت قد بدأت فعلاً فى الظهور كما هو واضح من تعليق لمارتن شو: "فى هذه

المسرحية مشهد غير طبيعى supernatural طلب من كريج أن يعمله وعمله لكن المشهد كما اخترعه كريج أو المشهد كما رآه الجمهور كانا شيئين مختلفين قامت الإدارة وبعض الممثلين الآخرين ببعض التعديلات وكانت النتيجة على الرغم من بعض التمثيل الرفيع لفرد تيرى وجوليا نيلسون Julia Neilson خليطًا غريبًا به قطع من العبقرية تلمع خلال العمل"[٤٢] فى هامش نسخته من حتى الآن *Up to Now* وهو مجلد مذكرات مارتن شو كتب كريج: "هذا هو لماذا أريد حرية مائة فى المائة عندما أعمل فى المسرح".

لقد اكتشف أن مثله العليا ideals تتعارض مع الممارسة والتقاليد المسرحية الجارية. يجب أولا وقبل كل شىء أن يفرض آراءه هو ويتغلب على المقاومة. يجب عليه أن يكون هو السيد المطلق للمسرح. لقد بينت له عروضه المبكرة مميزات هذا الموقف وأكدت مسرحية "*من أجل السيف أو الأغنية* الرأى الذى كان قد كوَّنه فعلاً.

قررت إيلين تيرى أن تأخذ مسرحًا وتقدم سلسلة من المسرحيات بفرقة خاصة بها يخرجها ابنها وأن تقوم ابنتها إيديث كريج بعمل الملابس عن تصميماته. وبعد التفكير فى عدة مسرحيات أخذت أخيرًا بنصيحة ابنها واستقرت على *الفايكنجز من هلجلاند* *The Vikings of Helgeland* التى افتتحت على المسرح الإمبراطورى فى ١٥ إبريل ١٩٠٣. ولإدراكها الجودة الاستثنائية لعروض كريج السابقه وموهبته العظيمة والأصيلة كانت إلين تيرى تأمل أن تجعل عمله معروفاً لجمهور أعرض وتعطيه الفرصة لأن يجد له مكانة وطيدة فى المسرح المحترف. وكانت مستعدة لتحمل جميع تكاليف الموسم على

المسرح الإمبراطورى وتقدم له العون الثمين بنجوميتها كممثلة وربما كان لديها هى أيضًا بعض الإحساس بأن أسلوب مسرح الليسيوم كان له زمنه، أن المسرح الآن يتحرك فى اتجاه جديد وقد آلت على نفسها أن تتحرك معه. هناك قطع قليلة من مذكراتها أكثر تأثيرًا من القطعة التى تتحدث فيها عن هذه المغامرة.

"في المسرح الإمبراطورى.. أطلقت لابنى العنان. آمل أن يتذكرنى الناس عندما يتحدثون عنى بعد موتى كممثلة "ڤيكتورية"، تنقصنى المغامرة، ممثلة تنتمى إلى "المدرسة القديمة" ، إننى قدمت مسرحية رائعة لإبسن Ibsen بطريقة ربما سبقت الأفكار المستقبلية عن المناظر بقرن، شىء على أية حال لم يكن يحلم به مديرو المسرح التقليديون فى العصر الحالى[٤٣].

كانت مسرحية *الڤايكنجز* تراجيديا فى أربعة فصول معروفة على نطاق ضيق ونادرًا ما قدمت. كان إبسن فى التاسعة والعشرين فى ١٨٥٧ عندما قدمت على المسرح لأول مرة، على مسرح كريستيانيا Christiania (أوسلوOslo الآن). لقد جعل موضوعه الميثولوچيا النرويجية، منازعات ومغامرات سيجفريد Siegfried وبرونهايلد Brunhilde وكريمهيلد Kriemhild وجنتر Gunther. ولكن بدلاً من البحث عن شخصيات فى خرافات نبلونجن Niblungen الألمانية مثل ڤاجنر Wagner اتجه إلى قصص البطولة الأيسلاندية Icelandic Sagas وحاول أن ينقل الحبكة إلى المستوى الإنسانى. فأبطال *الڤايكنجز* ليسوا أنصاف آلهة لكنهم رجال ينتمون إلى تاريخ لاسكنديناڤيا الأول. يقول إبسن فى مقدمته:" إن الأشكال المقدمة بشكل مثالى وغير شخصى إلى حد ما فى الخرافات أقل مناسبة مما

كانت عليه أبدا لتقدم على المسرح. وكان هدفى الرئيسى أن أعرض حياتنا كما كانت تحيى فى الأزمنة القديمة وليس فى عالم خرافاتنا"

وعليه فالتراچيديا رومانسية فى أحداثها وفى التناقض بين شخصياتها وواقعية فى رسم صورة لاسكاندينافيا فى الأزمنة القديمة. لقد أحدث إبسن نقلة تفسيرا للخرافة مغيرا الشخصيات (برونهايلد يصبح Hjordis هجورديس وهذا أكثر من مجرد تغيير فى الاسم) والأحداث وأماكنها (القلعة الشهيرة بدائرتها من اللهب تصبح حجرة يحرسها دب أبيض مرعب) واستخدم الحبكة ليصور أول ظهور لنظام جديد. إن هجورديس لا يزال وثنياً بينما تحول سيجورد Sigurd إلى المسيحية وعشق فلسفتها فى نكران الذات والزهد. هكذا أصبح للتراجيديا متضمنات رمزية فوق ووراء حبكتها الغامضة نوعًا ما. إنها تنتمى إلى عالم تكون الأشكال البشرية فيه ببساطة تجسيداً للعواطف المختلفة.

كانت الليلة الأولى على المسرح الإمبراطورى ناجحة نجاحًا عظيما ودون أن يرغب فى الانتقاص من أهمية عروض فرقة أوبرا بورسل نظر مارتن شو *للڤايكنجز* والذى ألف الموسيقى التصويرية فيما بعد - على أنها "البداية الحقيقية" لأعمال كريج. وقد كتب ويليام روزنشتاين William Rothenstein - وقد استاء عندما لم يجد أى ذكر للعمل فى *الستردای ریڤيو* *Saturday Review* إلى هذه الجريدة ليعبر عن قناعته أن عرض كريج سوف يؤثر دون شك على تطور المسرح فى أوروبا(٤٥) وفى خطاب إلى إيلين تيرى فى ٨ مايو ١٩٠٣ عبر عن إعجابه العميق بـ "جماله الفريد".

"لم نـر من قـبل أبدًا مـثل هـذا التـزاوج الكامل بين الإيحـاءات الدرامـيـة فى المقدمة والخلفية وتجميع الشخصيات وبين الإلقاء والإيماءة الفعليين مما نتج عنه تعبير راق إلى حد الكمال عن المأساة فى حياة الرجال والنساء. لقد بدا كل شىء حتميًا بشكل مرعب لكنه بسيط، من السماء السوداء حتى فساتين الأبطال "الكاروهات".

ويضيف روزنشتاين مشيرًا إلى كريج: "إنى متأكد أنه فى وقت قصير جداً سيكون قد كسب أرفع مكان فى المسرح الحديث والذى أظهر فعلاً حقه فيه".

إلا أن كريج فى إعداد هذا العرض واجه عددا من المصاعب. فهچورديس لم يكن دورا ذهب إلى إيلين تيرى بشكل طبيعى. بالإضافة إلى ذلك، كان على المخرج ذى الواحد والثلاثين عاما أن يتواءم مع أعضاء الفرقة الكبار والذين كانت أقل محاولة للتجديد تصدمهم. وقد أعلن بعضهم أنهم لم يستطيعوا أن يقاتلوا فى معارك فردية على المنحدر الحاد لخشبة المسرح. واعترض معظمهم على الإضاءة - لا شك أنهم كانوا يرون أن وظيفة المخرج هى أولاً وأخيراً تركيز الانتباه على وجوه المؤدين. إلا أن الممثل - بالنسبة لكريج - أبعد ما يكون عن أن يكون العنصر الوحيد فى العرض المسرحى. وغالبا ما أغرق المشهد فيما يشبه الظلام لكى يكثِّف الجانب التراجيدى *للڤايكنجز* ويؤكد رمزيتها. وقد أجبره هذا على دخول معركة جديدة ضد أنانية الممثل وفى الوقت المناسب استخلص نتائج معينة من التجربة.

وفى إحدى الصفحات الافتتاحية من *المذكرات الخاصة Private Notebook* له يقول كريج إنه إذا أراد شخص ما أن يكون مخرجًا مفيدا فإن المفيد أن تكون لديه معرفة دقيقة بكل التقنيات المسرحية وأن يكون قادرًا على استخدامها. ويقول فى *فن المسرح*: "إن فنان المسرح يجب أن يكون قادراً على تنفيذ تصميماته هو والترتيبات على خشبة المسرح والإضاءة وعلى توجيه حركات الممثلين. وإذا اضطر أن يطلب من الآخرين أن يفعلوا ذلك نيابة عنه فلن يصبح مطلقاً أكثر من هاو لامع. وتوضح قصة عمل كريج فى *الفايكنجز* أن وصفه لـ "فنان المسرح" قد أملته تجربته هو وتؤكد هذا دراسة لنسخة عمله من المسرحية والتى تمتلئ بالملاحظات عن العرض وقوائم الملابس والإكسسوارات. لقد قام حتى بعمل رسومات لمصباح و "صرة" bundle ورأس رمح ومخدة. ولم يهرب شىء من انتباهه وصمم كل شىء حتى أصغر "إكسسوار" وأعد الموسيقى وصمم الإضاءة وطبعًا وجَّه حركة الممثلين كلها. كانت المسرحية المكتوبة لإبسن لكن العرض النهائى كان عمل كريج. لقد ترجمه كريج إلى عرض مرئى وقد ألهمه موضوع المأساة والانطباعات التى حصل عليها منه. لم تكن المسرحية المقدمة على خشبة المسرح بالنسبة له تتابعاً للسطور التى يعيدها الممثلون ولكن كان شكلاً مبنياً من عناصر مرئية (تحركات وألوان وأضواء وممثلين) وعناصر سمعية (أصوات وكلمات منطوقة) يجب على كل منها أن يكون له تأثيره على المشاهد. ولكى تحدث المسرحية تأثيرها الكامل يجب أن تكون وسائل التعبير المسرحى المختلفة متناسبة مع بعضها البعض وأن تحدث تأثيرها عن طريق التخطيط الواعى.

هذا يعطى المخرج حرية معينة فى تفسير نص المسرحية وإرشادات المؤلف المسرحية. يقدم إبسن كل فصل فى مسرحية *الفايكنجز* بوصف المشهد لكنه بعمله هذا يظهر نفسه وهو لا يزال فى قبضة الخيال الرومانتيكى. لقد سعى كريج وراء الإلهام فى المأساة نفسها أكثر من سعيه فى أوصاف الكاتب المسرحى المفرطة فى التحديد. لم يصمم منظراً موضوعياً لكل فصل، منظراً موجوداً مثلا قبل أن تدور أحداث المأساة، مكاناً مستقلا عن الناس الموجودين بداخله: لقد خلق لكل مرحلة متتابعة من الصراع رؤية للمنظر يرتبط فيها الممثل بالديكور ارتباطا لا انفصال فيه لأنه يجب على الاثنين أن يساعدا فى التعبير عن العمل بما أنهما يفسران نفس العمل. كان هدف كريج هو أن يرتب ويضىء مادته بطريقة تخلق مكاناً تمثل فيه المأساة، تعبر عن توتراتها وتشرح رمزيتها لا يعنى هذا أنه حذف كل إشارة إلى المجتمع الإسكندنافى القديم الذى تخيله إبسن لكنه رفض أن يقدم "صورة فوتوغرافية" له. بدلا من ذلك أوحى به مستخدمًا الأشكال والمواد الخشنة للملابس فى الفصل الأول مثلاً ليعطى الإحساس بعالم بدائى بربرى. وعن طريق تفادى كل محاولة لإعادة البناء الأثرى - كما فى عروضة السابقة - أحدث توازنًا بين واقعية المسرحية ورمزيتها.

يعطى إبسن وصفا مفصلا جداً للبيئة المحيطة بالمنظر فى الفصل الأول. هناك شاطئ بحر وفى خلفيته صخور عالية. وفى الشمال كوخ خشبى وفى اليمين جبال تغطيها أشجار اللاريس. ويمكن رؤية أشرعة سفينتين على أحد جانبى الخليج. البحر وعر جدا. "يوم بارد من أيام الشتاء، ينساق الثلج أمام الريح. "بسَّط كريج كل هذا للدرجة القصوى بانيا منصة ضخمة من الصخور تنحدر نحو مقدم المسرح وترتفع الصخور ترتفع فى خلفية مظلمة غير محددة

المعالم. إن ميل خشبة المسرح يظهر بوضوح فى رسم لفرد بجرامFred Pegram والمصور فى صفحة ٥١ من *The Sphere* عدد ١٨ إبريل ١٩٠٣. نشر كريج ممثليه واضعا الشخصيات الرئيسية فى الصدارة وأتى بالفعل المسرحى بالقرب من الجمهور بقدر المستطاع مزيدًا من حدة انطباع الوقار التراجيدى. غرقت خشبة المسرح فيما يشبه الظلام مما أثار الاعتراضات من برناردشو(٤٧). لقد كان لدى كريج فى الحقيقة ميل لإظلام مشاهده ولكن فى هذه الحالة كان الضوء الخافت متمشيا مع جو المسرحية وساعد فى تأكيد الابتعاد الغريب لمنظرها البدائى.

فى الفصل الثانى أظهر كريج موهبته فى الأسلبة الخيالية وكان هذا هو البشير لبعض أعماله التى ستأتى فيما بعد. جاء وصف إبسن للمنظر كما يلى:

"صالة الولائم فى جونار Gunnar. فى الحائط الخلفى توجد فتحة الباب الرئيسى مع أبواب أصغر إلى اليمين وإلى اليسار فى المقدمة إلى اليسار مقعد الشرف يواجهه مقعد شرف آخر أوطى منه: هناك نار مشتعلة من الحطب فى مدفأة من الحجر فى منتصف الحجرة. هناك موائد طويلة بمقاعد طويلة موضوعة بين المقعدين والحوائط. فى الخارج ظلام دامس. الصالة مضاءة ضوءً ساطعا بواسطة نار المدفأة".

غيَّر كريج هذا تمامًا واضعًا تصميمه على أساس استخدام الخطوط الرأسية والدائرة. كانت هناك ستارة خلفية شبه مستديرة تتدلى منها hangings - معلقات تهبط من ارتفاع غير مرئى وهى تفترق من المنتصف لتكشف عن مدخل

مهيب. وكانت هناك مائدة مستديرة للضيوف ومقعدا الشرف الاثنان فى منتصف الخلفية تدلت فوقها دائرة ضخمة من الحديد المطاوع تحمل أضواء.[٤٨] كان الانطباع انطباعًا بالوقار، بعالما إقطاعى، وكان الشمعدان يوحى بتاج حديدى ضخم. (اللوحة ٦أ) هناك تشابه واضح بين هذا المنظر ومائدة فاجنر المستديرة الضخمة فى معبد الجرال Temple of the Graal فى مسرحية *بارسيفال Parsifal*. لا شك أن كريج رأى صورًا فوتوغرافية لمسرحية *بارسيفال* التى قدمت على مسرح بيرويت Bayreuth فى نهاية القرن الماضى. لكن فى مسرحية *بارسيفال* كانت المائدة المستديرة واحدة فقط من عناصر الديكور الكثيرة تائهة بين كومة غير مرتبة من الأعمدة والأقواس فيما زُعم أنه أسلوب الرو مانسك Romanesque بينما كانت فى مسرحية *الفايكنجز* هى الملمح الأساسى وقد برزت أمام خلفية غامضة ساعدت فى أن تعطيها أهمية وأن تزيد من قيمتها الرمزية. فى الحقيقة، إن المنظر الذى يذكرنا به تصميم كريج أكثر من غيره كثيرا هو فى العرض الجديد لمسرحية بارسيفال الذى قدمه حفيد فاجنر، فيلاند فاجنر Weiland Vagner على مسرح بيرويت منذ سنوات قليلة حيث برزت مائدة مستديرة ضخمة أمام خلفية مظلمة غير محددة المعالم[٤٩]. إن إخراج كريج لمسرحية الفايكنجز بلا شك كان يتنبأ بـ"بيرويت الجديد" والذى كان سيظهر بعد ذلك بحوالى خمسين سنة كما تنبأ أرثر سيمونز Arther Symons عندما كتب فى ١٩٠٦ "لست متأكداً من أن (كريج) لن يصالح هؤلاء الذين يفضلون فاجنر فى قاعة الكونشرتو على هذا النوع الجديد من العروض على المسرح الذى يمكنه أن يعطينا رموز العقل الجذابة لكل هذه الصور الألمانية الفجة. وقد يبعد أضواء مقدم المسرح كثيراً من أمام هؤلاء المغنين الألمان

العـديدين ويأتى بضـوء يوحى بالأشـبـاح يزحف على قلنسـواتهم وملابسـهم الفضفاضة ويمكنه - فيما أعتقد - أن يأتى بجو الموسيقى للمرة الأولى على خشبة المسرح"[٥٠].

إن تصميم كريج للفصل الرابع من مسرحية *الفايكنجز* يجعلنا نفكر فى "بيرويت الجديدة". يشرح إبسن "يدور المشهد على شاطئ البحر عند حلول الليل. من وقت لوقت نلمح القمر بين السحب المظلمة التى تمزقها الريح. فى الخلفية رابية بها مقابر يبدو ترابها وقد تم تقليبه منذ وقت قصير جدًا". ما الذى ابتدعه كريج؟ خلفية شاسعة سوداء تكوّن وحدة واحدة، مكان للموت (موت هجورديز) وفى مقدمة المسرح منحدر حاد يتجه نحو أضواء مقدم المسرح مستدير عند حافته العليا - نوع من التل الصغير المكشوف حيث يمكن للدراما قليلة المناظر أن تقدم. كان هذا هو كل شىء. فى رسم كريج (اللوحة ٦ب) يوحى شكل وحيد بالتوتر الدرامى، الإضاءة باردة وغير شخصية impersonal. إن أى شخص يتذكر خشبة المسرح الشهيرة المستديرة المنحدرة لمسرح "بيرويت الجديدة" سيدرك أن كريج قام بعمل رائد فى مسرحية *الفايكنجز* بنفس القدر الذى فعله فى *ديدو وأينياس* أو *بيت لحم*.

وبعد أن أثبتت الفايكنجز أنها ناجحة فنياً كان كريج يأمل أن تنجح تجاريا أيضـا.. للأسف لم تكن كـذلك على الإطلاق. لم يكن المسـرح فى الوست إند West End وكان مدير المسرح غير كفء ولم تكن هناك دعاية كافية. لو أنهم صمدوا أسابيع قليلة فقط.. لكن إيلين تيرى لم تكن تتحمل تكاليف هذا الصمود. وفى ٩ مايو، أى بعد أقل من شهر من تقديمها لأول مرة رفعت مسرحية

*الفايكنجز*. على الرغم من أن العرض التالى لم يكن جاهزًا بعد. وبالنسبة لكريج كانت التجربة مفيدة فى أكثر من جانب. كانت المرة الأولى التى يخرج فيها مسرحية لإبسن والتى ستحتل أعماله مكاناً مهماً فى حياته العملية لأنه بعد ذلك صمم المناظر المسرحية *روزمر شولم Rosemersholm* لديوز Duse. وفى ١٩٢٦ قام بعمل التصميمات لمسرحية المدَّعون *The Pretenders* وأخرجها بالاشتراك مع چوهان بولسن Johannes Poulsen على مسرح Royal State فى كوبنهاجن.

فى ٢٣ مايو عندما أغلق المسرح الإمبراطورى لمدة أسبوعين أعيد افتتاحه بإيلين تيرى وفرقتها بمسرحية *ضجة كبرى على لا شىء Much Ado About Nothing*. لم يكن كريج معتادًا على إعداد العرض المسرحى بهذه السرعة ولكن كان الوقت قصيراً وكان على المسرح الإمبراطورى أن يظل مفتوحا. لهذا تم التخطيط والإخراج لمسرحية *ضجة كبرى على لا شىء* فى خمسة وعشرين يوما. مرة ثانية كان على كريج أن يتشاجر مع الممثلين الذين أرادوا أن يكون المنظر بأسلوب ألما - تادما Alma - Tadema، الملابس الدقيقة من الناحية التاريخية ونوع الفعل المسرحى الموجود فى كل مسارح لندن. مرة ثانية أحرز قصب السبق بمعاونة أمه كانت بياتريس Beatrice أحد أدوارها المحببة.

ويصف كريج فى مذكراته - ليس دون دعابة - الروح التى أعد بها العرض والتصميمات:

> **"عندما انتهيت من المسرحية كان هذا المنظر وكل المناظر الأخرى ما يسمى بـ"المبسَّطة simplified. لم نعد بناء قصر فى مسينا Palace in Messina من الداخل لأن هذا قد يكون أمرا مكلفا. كان علينا أن نسافر إلى مسينا لنقيس المكان**

**ونعود بخطط لجزء منه ثم نكافح لنضع المكان على المسرح وهكذا. هذا النوع من العمل بدأ يبدو لبعض منا فى المسرح مضحكا إلى حد ما. كان من السار جدا المجئ ورؤية كاتدرائية فى مسينا من الداخل، تقريبا كصورة طبق الأصل وسماع أرغن لطيف يدوّي أو يصدر بخفوت الأصوات الجميلة التى يمكن أن تنطق بها الموسيقى المقدسة. ولكن هذا جعل الشباب إلى حد مـــا فى ١٩٠٢ -٣- وكنت أنا واحـــدًا منهم - قلقين بعض الشىء".**(٥١)

كانت طريقة كريج فى التعامل مع مشهد الكنيسة الحاسم نموذجًا لأسلوبه فى ذلك الوقت. يقول لنا الكونت كسلر إن فى هذا المشهد "إلا فيما يخص الستائر، كان هناك شعاع واحد قوى من ضوء الشمس يسقط على خشبة المسرح بآلاف الألوان من خلال نافذة ذات زجاج ملون غير مرئى" (٥٢). يؤكد هذا الانطباع الذى أحدثه سكتش كريج والذى يبين ترتيبًا متوازناً للستائر ذات اللون المحايد وشيئًا صغيرا أيضًا - وحدة منسجمة من الخطوط الرأسية. لقد كانت الإضاءة هى التى حولت هذا المنظر، وبعثت فيه الحياة وخلقت الجو. ولم تكن هذه الإضاءة تدار وتترك هكذا ببساطة لكنها استخدمت لكى تكشف عن المنظر الدرامى درجة درجة كما نرى من الوصف التالى للناقد المسرحى لمجلة *المجتمع الحديث Modern Society*:

"خشبة المسرح والصالة فى ظلام دامس فى البداية - يرتفع صوت الأرغن المتضخم من وجوم خشبة المسرح. ثم فجأة ينير شعاع من الضوء الصليب الباترياركى ذا الجواهر الموجودة على المذبح وراء مركز المنظر مباشرة. ويخرج من الظلام وراء المذبح لون أزرق مبهم - غامض ونصف شفاف مثل زرقة الفضاء

الخارجى. يغمر خشبة المسرح كلها وهج دافئ وتبدأ الأشكال المعتمة من المصلين فى اتخاذ شكل ولون وتقفز أعمدة الرخام المقوسة إلى أعلى على كل من الجانبين وهكذا شيئا فشيئًا - ومع الصليب والمذبح والقسيس وكلوديو Claudiao وهيرو Hero فى المجموعة المركزية يخرج من الظلام منظر من العظمة البيزنطية Byzantine. إن الأمر كأن شخصاً داخل حوائط كاتدرائية واسعة تطل على منظر يرى عن بعد خلف المذبح يبدو أنه يحلق نحو الخارج وإلى أعلى نحو الفضاء غير المحدود. هذا المشهد هو مجد يمكن لكريج أن يفخر به عن حق(٥٣).

إلا أن عمل كريج مرة ثانية يستقبل باستحسان فى اتجاهات كثيرة. حتى جورج برنارد شو كتب إلى إيلين تيرى: "كالعادة صنع تد Ted أفضل شىء. لم أشهد مطلقًا مشهد الكنيسة وقد نجح. لم أكن أعتقد أنه يمكنه النجاح فى الحقيقة. كان ينبغى عليه أن يفعل شيئًا أحسن فى مشهد التحفة أو كان يتركه تمامًا لكن مع ذلك فخلاصة القول إنه لم يحدث أن تم عمل مثله تمامًا من قبل"(٥٤).

لكن هذا لم يجد شيئًا. كانت *ضجة كبرى على لا شىء* مثل *الفايكنجز* فاشلة تجاريا. أنهى هذا موسم المسرح الإمبراطورى. وفى يونيو رحلت إيلين تيرى فى جولة لاستعادة الأموال التى استنزفت.

كانت مسرحية *ضجة كبرى على لا شىء* آخر عروض كريج فى إنجلترا وآخر عمل مع أمه. "عندما عملت معه وجدته بعيدا عن أن يكون غير عملى". هكذا كتبت فيما بعد. "لقد كان المسرح الحديث هو غير العملى عندما كان يعمل فيه"(٥٥).

# هوامش

١- E.Gordon Graig, *Index to the Story of my Days,* مــرجع ســابق ص٢١١.

٢- Haldanc Macfall, Some Thoughts on the Art of Gordon Craig, in *The Studio*, Vol, XXIII, no. 102, September 1901, Supplement no: 36, p. 82.

٣- أصبح فيما بعد the Embassy Theatre.

٤- E.Gordon Craig, *Index to the Story of my Days*, p. 228

٥- انظر: Martin Shaw, *Up to Now*, Oxford University Press, London, 1929, p.26.

٦- انظر: E.Gordon Craig, Towards a New Theatre, J.M. Dent & Sons, London and Toronto, 1913, p. 57.

٧- برنامج صممه كريج.

٨- E. Gordon Craig, *Index to the Story of my Days*, p. 226

٩- مسودة أطلعني عليها جوردون كريج: Notes, 1904 - 6. *A note for a book of one s Memoirs* (1904), p. 15.

١٠- Mabel Cox, Dress, فى The Artist, an illustrated monthly record of arts, crafts and industries, July 1900, p. 131.

١١- نفس الكتاب p.131.

١٢- نفس الكتاب.

١٣- Notes, 1904-6, مرجع سابق، ص١٣.

١٤- انظر: ديدو (واينياس) - حوالى ١٩٠٠ فى Edward Gordon Craig Collection Bibilioth que de L Arsenal, Paris، مرجع سابق ص ٣، ٤، ٧. وهذا يعطينا خطة تبين ترتيب المنظر والمواقع الأساسية للممثلين فى الفصل الأول وكشفا بالأشياء الموجودة على خشبة المسرح ومذكرة لكريج حول التغييرات التى أراد أن يجريها فى إخراجه للسلسلة الثانية من العروض ( فى ١٩٠١) وكشفا بجهاز الإضاءة: أربعة أضواء أزرق و أرجوانى موجهة على الستارة الخلفية من أعلى وثلاثة أضواء كهرمانية تنير خشبة المسرح من أعلى ولونان كهرمانيان يضيئان الممثلين من ظهر الصالة.

١٥- هذا يشير إلى Act 1, scene2

١٦- Haldane Macfall يتحدث هنا عن العروض فى ١٩٠١ فى مسرح The the Coronet Theatre لم تكن هناك أضواء أرضية ولا حواف فى the Hampstead Conservatoire

١٧- Haldne Macfall, Some Thoughts on the Art of Gordon Craig. p. 83.

١٨- 29 March 1901.

١٩- *The Review of the Week*, 11 August 1900.

٢٠- Haldane Macfall, 'Some Thoughts on the Art of Gordon Craig', p. 83.

٢١- خطاب من بيتس إلى جوردون كريج اقتطفه كريج فى in *Index to the Story of my Days*, p. 239.

٢٢- *The Letters of W.B. Yeats,* edited by Allan Wade, Rupert Hart-Davies, London, 1954, p. 371.

٢٣- أعيد طبع مقال بيتس هذا فى كتابه *Essays and Introductions,* Macmillan & Co., London, 1961, حيث يظهر هذا المقتطف فى صحفتى ١٠٠ - ١٠١.

٢٤- كان هناك ستة عروض. وقد كان من ضمن المتفرجين لورد هوارد ده والدن Lord Howard de Walden والكونت هارى كسلر Count Harry Kessler وكلاهما سيلعب دوراً هاماً فى حياة كريج العملية.

٢٥- E. Gordon Craig, *Index to the Story of my Days*, pp. 238 - 9

٢٦- نفس المرجع P. 238 .

٢٧- فى خطاب بتاريخ ٥ مارس ١٩٠٢. انظر *The Letters of W.B. Yeats*, p. 366.

٢٨- انظر: the MS already quoted, Notes 1904 - 6, pp. 16-19.

٢٩- E. Gordon Craig, *Towards A New Theatre*, p. 23. التصميمات بعنوان "هنرى الخامس - الخيام"، و"أضواء لندن" و "ادخل الجيش"، و"الوصول" مطبوعة فى هذا المجلد.

٣٠- طبعت صور فوتوغرافية من هذا العرض فى *The Souvenir of Acis and Galatea* والذى وضع كريج رسومه التوضيحية (لندن، ١٩٠٢) فى مقالة كتبها ماكس أوزبورن Max Osborn بعنوان إدوارد جوردون كريج، برلين ، نشرت فى - Deutsche Kurst und Dekorations Vol. VIII, 1904, July, PP 589 - 95 وكرسومات توضيحية كمقالة كتبها كلايتون كالثروب Dion Clayton Calthrop ظهرت فى *الفنان The Artist* (١٩٠٢). يمكن رؤية الكتب التى تضم قصاصات الصحف التى تنتمى إلى إنتاج كريج الأول فى مجموعة جوردون كريج فى مكتبة Bibliothèque de l'Arsenal, Paris.

٣١- Arthur Symons, *Studies in Seven Arts*, Constable & Co., London, 1906, p.354

٣٢- Max Beerbohm, *'Mr Craig's Experiment', Saturday Review*, 5 April 1902.

٣٣- خطاب من و.ب. ييتس إلى جوردون كريج اقتطفه كريج فى *Index to the Story of my Days*, p. 242.

٣٤- Arthur Symons, *Studies in Seven Arts*, pp. 352-3.

٣٥- هذا الكتيب الذى صممه ونظمه مارتن شو وأ.ج. كريج - The Harvest Home . يتضمن بين محتوياته إشارة إلى عمل هنتزنر Hentzner الذى أسست الفكرة عليه وملخصاً لنص الأوبرا المقترح.

٣٦- هناك تقرير عن العلاقة بين كريج وهاوسمان فى كتاب الأخير *The Unexpected Ideas*, Jonathan Cape, London, 1937, pp. 185 et seq.

٣٧- انظر: the Gordon Craig MS الذى سبق اقتطافه, Notes 1904 - 6, pp. 22-4.

٣٨- يمكن رؤية جزء مقطعى من الصالة من رسم كريج فى مذكرته عن عرض بيت *لحم* (Gordon Craig Collection, Bibliothèque de l'Arsenal, Paris)، والتى تتضمن، أيضا اسكتشات عن مناظر عن القطعة وملاحظات حول الملابس والمناظر والإضاءة.

٣٩- يعبر جوردون كريج عن هذا التفضيل فى مؤلفه MS Notes 1904 - 6، مرجع سابق ص٢٢، بالإضافة إلى ذلك، طبقا لها وسمان (the unexpectet Ideas، ص١٩٢). طلب كريج حق الإشراف على أية عروض مستقبلية لـ *بيت لحم*، والذى يثبت اهتمامه بالقطعة. أخيراً، يقول كريج فى خطاب إلى إدوارد هتون Hutton بتاريخ ١٤ أكتوبر ١٩٠٧ أنه يريد أن يأخذ العرض بعد مراجعته إلى إيطاليا وألمانيا.

(خطابات كريج الأصلية إلى هتون موجودة فى مجموعة جوردون كريج والمهداة إلى المعهد البريطانى، فلورنسا، بواسطة دوروثى نفيل ليز).

٤٠- استطعت وضع وصف للمناظر المتتابعة فى هذا العرض بمساعدة تقرير لورانس هاوسمان ومراجعة كريستوفر المنشورة فى مجلة *الناقد* والتى أطلعنى عليها جوردون كريج. إن سطح السقيفة الذى يجلس الرعاة تحته فى المشهد الأول لا يظهر فى الصورة التى ألتقطت أثناء التدريبات لكنها تظهر فى رسومات كريج لهذا المشهد (انظر ملحوظة ٣٩) ويذكرها كريستوفر سانت چون فى مقاله.

٤١- فى ١٩٠٢ اشترى كريج كتب سباستيانو سرليو عن العمارة وبدأ فى دراستها. إن بنية خشبة المسرح المنحنية التى استخدمت في المشهد الأخير من مسرحية بيت لحم كانت مستوحاة من تصميمات سرليو.

٤٢- Martin Shaw, *Up to Now*, p. 37

٤٣- Ellen Terry, *The Story of my life. Recollections and Reflections*, Hutchinson, London, 1908. p. 326.

٤٤- Martin Shaw, *Up to Now*, p. 36

٤٥- نشر هذا الخطاب فى عدد ٩ مايو من *Saturday Review*، يوم آخر عرض لمسرحية الفايكنجز.

٤٦- Letter quoted in Ellen Terry's Memoirs, p.267

٤٧- انظر: Ellen Terry, The Story of my life, p. 327

٤٨- فكر جوردون كريج فى استخدام هذا التصميم مرة ثانية فى الفصل الخامس المشهد الأول من مسرحية إبسن *المدَّعون* فى ١٩٢٦.

٤٩- *Parsifal*, by Richard Wagner, produced by Wicland Wagner, Bayreuth Festival, 1956.

٥٠- Arthur Symons, *Studies in Seven Arts*, p. 359.

٥١- E. Gordon Craig, *Index to the Story of my Days*. p.249

٥٢- اقتطفته چانيت ليبر - *Edward Gordon Craig, Designs for the Theatre,* Penguin Books, Harmondsworth, 1948, p.8.

٥٣- انظر: *Modern Society*, 30 May 1903, p. 950.

٥٤- يظهـــر هذا الخطاب المؤرخ ٣ يونيـــو ١٩٠٣ فى *Ellen Terry and Bernard Shaw. A Correspondence*, edited by Christopher St John, Constable, London, 1931.

٥٥- Ellen Terry, *The Story of my Life*, p.327.

# (٥)

# *المنفى*

بعد هذا الفشل التجارى كان لدى كريج فكرة ما عن أن ينضم إلى مارتن شو مرة ثانية لتقديم عروض فى الهواء الطلق لمسرحية *قناع الحب*. وأقيمت معارض قليلة لتصميمات للمناظر والملابس. وبعد عرضها على المسرح الإمبراطورى ذهبا إلى أدنبره Edinburg وجلاسجوGlasgow وليفربول Liverpool وباع قليلا من الرسومات أبقته على وجه الحياة. وفى مايو ١٩٠٤ أعلن عن عزمه على فتح مدرسة *لفن المسرح* يسعى فيها للبحث للوصول إلى قوانين المسرح المنسية وتتم إعادة تعليمها واختبارها عن طريق التجربة حتى يمكن إعادتها إلى وضعها المحترم السابق كفن. لكن أحدا لم يهتم بهذه الفكرة وكان على كريج أن ينتظر عشر سنوات أخرى قبل أن ينفذها.

وظل يعمل، درس مجلدات سرليو Serlio أركيتتورا Architettura التى اشتراها حديثًا. وقد حفزت خياله رسومها التوضيحية - الخطط وزوايا الارتفاع elevations ومشاهد المنظور perspective views. وفى صفحة ١٠ من الكتاب الأول كانت هناك بعض التصميمات لأعمدة كان قد استخدمها فى مسرحية ضجة كبرى على لا شىء. من هنا كسب قدرًا كبيرا من الإلهام من سرليو وكثيرا ما أشار إلى هذه الكتب.

وكان يبدع أيضًا مسرحيات صامتة mime plays ويقوم بعمل المناظر لها. وحوالى ١٨٩٩ - ١٩٠٠ كان قد كتب فعلاً الخطوط العريضة لعمل فنى

الشخصية الرئيسية فيه هى بيروت Pierrot وخطط لمسرحية يهوذا *Judas Play*. كان الفصل الأول منها يدور فى بستان كروم ينتمى إلى جنرال رومانى والثانى فى منزل مريم المجدلية Mary Magdalene بينما افتتح الفصل الثالث فى المعبد ثم انتقل إلى جبل الزيتون Mount of Olive.

ومنذ ١٩٠٢ كان يعد عدداً من *المسرحيات المقنعة Masques* تعتبر رمزية فى طابعها فيها رقصات وموسيقى ولعب بالخط والضوء واللون. كان من بينها *The Masque of london* والتى يذكرها مرات عديدة فى كتاب نحو مسرح جديد *Towards a New Theatre* [1]. و The Masque of Lunatics وأكثر المجموعة أهمية *The Masque of Hunger* والتى كان لا يزال يعمل فيها فى ١٩٠٤. كان هذا كله دراما رمزية allegorical ذات هدف إنسانى عرف كريج روحها كما يلى:

"كتبت مرة أو بالأحرى قمت بتركيب دراما اسمها *"الجوع" Hunger* وضعت لها كثيرا من التصميمات. آمل أن أكمل هذه *الدراما* عندما تكون لى مدرستى وعمال ليساعدوننى لأن إتمام عمل المسرح فى المكتب خطأ يجب ألا أقع فيه. ثم بعد ذلك آمل أن أقدم عروضا لها أمام جمهور قليل ومنتقى.

ليس لأننى أعتقد أن المسرح "للقلة" لكن هناك بعض المسرحيات وبعض العروض ليست للكثيرين. لا شيء يمكنه أن يجعلنى أعدّل أو أحطم هذه الدراما - لكن شيئًا لا يمكنه أن يقنعنى أن من الصواب أن أعرضها لجمهور كبير ومختلط.

لأن من الخطأ أن نرى الفقراء والجائعين صورة من أنفسهم ومن شقائهم - لكن ليس من الخطأ تماماً أن نريها لقليل من الناس الذين ربما - إذا رأوها مرة - أن يفعلوا شيئاً ليجعلوا الفقر أقل عمومية. إن أى قدر من الوعظ فى المسرح لن يكون أكثر فائدة على الإطلاق للإنسانية من الوعظ فى الشوارع - لأن الكلمات لا تشرح أبداً. لكن أن ترى شيئا وكم تكون بعض الأشياء حزينة وكم تكون أشياء أخرى مرعبة - هو أمر مختلف تمامًا. لقد أخمد صوت الجدال. فى *درامتى* تم وضع جوع الفقراء وجوع الأغنياء جنبا إلى جنب. ووقف الملك أو رجل الله معزولا - ولا أحد يستطيع أن يعرف ماذا يشعر - كما كان الأمر دائما و كما سيكون دائماً"[٢].

كان قصد كريج بدون شك هو أن يلحم weld كل الوسائل المختلفة للتعبير المسرحى معاً فى عرض واحد متناسق فى تلك المسرحية المقنعة نقلا لمفهوم ڤاجنر للـ Gesamtkunstwerk (العمل الفنى الموحَّد). وفى نفس الوقت كان يحيى تقليدا بريطانيا قديما هو المسرحيات المقنعة فى عصر النهضة Renaissance Masques والتى كانت فى زمن شكسبير - كما اعتبرها هو - "صنعت من أجل المسرح" فعلا[٣] (مع المهرجانات المسرحية التى تمثل فيها مشاهد من تاريخ بلد وتقام فى الهواء الطلق pageants) حيث إنها تؤلف لكى تمثَّل ولا تكتب بواسطة الشعراء أو رجال الأدب ثم تعد للمسرح. وكان ما يؤكده كريج فى مسرحيات الأقنعة هذه هو وجود فن فى حد ذاته لا يدين بشىء للأدب أو على أية حال لا يستمد شيئًا من الأدب. وكانت مسرحيات الأقنعة هى إعلانه الأول عن المبادئ التى كان عليه أن يطورها قبل وقت طويل فى كتاب *فن المسرح*.

لكن لم يتم تنفيذ أى من هذه المشروعات فعلاً. فقد ظلت جميعها فى مرحلة الورق. ويبدو أن كريج قدر له أن يعمل فى عزلة - لم يقدم له العون فى بلده هو. لقد شاهد عروض *The Masque of Love* و*الڤايكنجز* رجل أجنبى يدعى الكونت كسلر Count Kessler وهو راعى للفن والأدب كان قد إلتحق ببلاط ڤيمار Weimar. وقد أوصله بكريج ويليام روزنشتاين William Rothenstein والذى كان قد تعرف على كسلر وشاركه حماسه لمسرحية *الڤايكنجز* (كما أوضح هو بخطابه إلى مجلة *The Saturday Review*).

فى ۱۹۰۳ دعى كسلر كريج للقدوم إلى ڤيمار وإخراج مسرحية على مسرح Grand Ducal Theatre. وضع كريج شروطه وأسر إلى روزنشتاين:

"لقد جاءنى خطاب طويل ممتع من الكونت كسلر - وأنا لا أبدو قادراً أبداً على أن أبين له أننى متأكد أن زيارتى لڤيمار قد تنتهى فقط بعودتى بعد تضييع وقت سار جدًا.
أنا لا أستطيع أن أفعل شيئاً بحديثى مع الأدواق أو الغراندوقات والشعراء وقد ألقى بينهم ممثلة أو ممثلتين.
لدى خبرة كبيرة بهذه *المناقشات* حول عرض مسرحى. إذا قدم هو لى أو إذا قدم الدوق عرضًا محدداً سأعطى ساعتها إجابة محددة.

وكما أخبرته لا أستطيع أن أفعل شيئاً قبل قراءة المسرحية أولا - ثانيا، لا أستطيع أن أفعل شيئا إلا إذا أكد لى أنه سيعطينى السلطة الكاملة على *المسرحية والممثلين والممثلات والمناظر والملابس* وكل تفصيلة فى العرض.

**كما ترى يا عزيزى ويل will هذه هى الطريقة الوحيدة لأقوم بالعمل وربما يلقى بى الفراندوق إلى الجحيم قبل أن يعطينى السلطات الكاملة. إن شعراءه وممثليه وممثلاته وحتى خيله سيهبون لمحاربة الفكرة – وستكون هناك غمغمة عن الاستقالة وقد يغادر كل ممثل فيمار دفعة واحدة إلى برلين"[٤].**

لم تسفر فكرة فيمار هذه عن شىء. لكن كسلر تحدث عن كريج إلى أوتروبرام Otto Brahm مدير مسرح لسينج Lessing Theatre ببرلين وبعد مقابلة فى تلك المدينة طلب برام من كريج أن يأتى ويعمل فى مسرحه.

فى أغسطس من السنة التالية قال كريج للندن وداعا وسافر قاصداً ألمانيا وزار برلين واستمر حتى فيمار حيث كان ضيف الكونت كسلر. بعد هذا كان زياراته لبلده هو قليلة وعلى فترات متباعدة.

كسلر راعى الذوق السليم و"أحد الرجال الذين خدموا المسرح الألمانى أكثر من غيرهم"[٥]. سيفعل الآن أكثر من أى شخص آخر لكى يجعل أعمال كريج معروفة فى ألمانيا ويساعده فى تنفيذ أفكاره وترويجها. ظل كريج دائمًا حافظا للجميل بشدة للرجل الذى يصفه كما يلى: "كان صديقى نشيطًا بشكل عظيم. كان يذهب طوال الوقت دون توقف هنا وهناك واضعا مبلغا من المال فى فرع من فروع الفن بعد الآخر، الحفر على الخشب – التصوير – المسرح – النشر – الطباعة – اختيار شكل الحروف وحجمها – صناعة الورق – الأدب – النحت – الموسيقى – لم يترك شيئًا فى الفنون يفلت منه"[٦].

كانت ڤيمار بالنسبة لكريج تعنى فى المقام الأول جواً، دائرة فنية. وكانت تعنى أيضًا لقاء حارا واستماعا متعاطفا ليس فقط لابن إيلين تيرى وتلميذ إرڤنج ولكن للفنان الذى وضع هذا التصميم أو ذاك لهاملت، لرجل المسرح الذى لا يعرف تقاليد المسرح الزائفة، وادعاءاته الفارغة للواقعية. وكانت تعنى صداقات جديدة ومقالات ممتعة من رجال مثل هنرى ڤان ده ڤلد Henry van de Velde وجوزيف هوفمان Joseph Hoffmann رائدى المعمار فى القرن العشرين. كان الأول فى ذلك الوقت يشغل موقع المستشار الفنى لفراندوق ڤيمار وكان مدير معهد الفنون الزخرفية Institute of Decorative Arts منذ ١٩٠٢ بينما كان الأخير – والذى كان قد درس على يد أوتو ڤاجنر Otto Wagner أحد الدعاة الأوائل لفن وظيفى نزعت عنه التراكمات الزخرفية – قد انتهى لتوه من إنشاء Weiner Werkstatte فى ١٩٠٥ كان سيصمم قصر ستوكليت Palais Stoclet فى بروكسل مجسداً الملامح المعمارية الجديدة – الأعمدة المرمرية الطويلة، المصابيح ذات الأشكال الهندسية والخطوط واضحة المعالم. كان الرجلان يعملان ضد "الفن الجديد"art nouveau بزخارفه وأرابسكه arabesques وأنابيبه المجدولة writhing coils ويحاولان أن يستبدلا بذلك الأسطح المستوية والحجم المكعب فى نفس اللحظة التى كان فيها كريج يحرر خشبة المسرح من أكوام زينته غير المنظمة. كان الاثنان يحاولان أن يقيما تجانساً كاملاً بين المعمار والأثاث والديكور فى نفس اللحظة التى كان كريج يضع فيها وحدة العرض المسرحى على أساس التجانس الكامل بين كل عناصر مكوناته. هكذا كان لدى ڤان ده ڤلد وهوفمان وكريج عدد من المبادئ الهامة المشتركة، المبادئ التى كانت وراء الثورات الجمالية التى ميزت السنوات المبكرة من القرن الحالى. ولا شك أن هوفمان وڤان ده ڤلد لفتا نظر

كريج إلى قوة الإيحاء المتأصلة في التكوين المعماري المقصور على العناصر الهندسية البسيطة. وسواء تأثر بهما مباشرة أو لم يتأثر فإن الحقيقة هي أنه منذ ذلك الحين فصاعدًا تميزت تصميماته للمناظر ببساطة هندسية متزايدة. وأصبح الديكور المسرحي على يديه شكلاً من المعمار.

وكان هناك نقاش كثير. كان يتم تبادل الآراء بحماس. وكان كريج في فيمار يعبر عن آرائه في فنه نفسه وكان يصف لمعماري صغير السن موافق على هذه الآراء بعض مبادئه مثل أنه على فن المسرح أن يتكون من ثلاث أرباع حركة وربع واحد كلمات أو أن الرسام أو الشاعر أو الموسيقى أو المعماري لا يستطيعون أن يفعلوا شيئًا لمساعدة المسرح الذي يمكن أن ينقذه فقط رجال المسرح أنفسهم.

ذهب كريج الآن إلى برلين ليعمل في مسرحية *Venice Preserved* لأتواي Otway والتي أعدها الشاعر والكاتب الدرامي النمساوي هوجو فون هوفمانثال Hugo von Hofmannsthal. وقد رأى مسرحيات كثيرة - *الأعماق السفلى* *Lower Depths* لجوركي Gorki و*إلكترا* *Elektra* *لهوفمانثال* *Kabale und Liebe* لشيلر *Schiller* والكوميديا باللهجة العامية بعنوان *Einen Jux will er Sich machen* التي كتبها نستروي Nestroy و*سالومي* *Salome* لوايلد Wilde و*السيدة من البحر* *Lady from the Sea* لإبسن ومسرحية *Alcalde de Zalamea* لكالدرون Calderon والتي أقنعته بحيوية المسرح الألماني وارتفاع مستوى ريرتواره والنقطة الأخيرة كان مغرماً بمذكرها كمثال في مجالات أخرى(٧).

وقد قام بعمل تحضيرى كبير فى مسرحية *فينيسيا* مصونة كما يتضح من الملاحظات والإسكتشات المدونة على هوامش نسخته الشخصية من المسرحية[٨]. وصمم عددا من المناظر والملابس (اللوحة ٧) بل وفى ٢٩ نوفمبر ذهب لزيارة هوفمنثال الذى كان يعيش بالقرب من فيينا. قام الشاعر ببعض التغييرات فى إعداده ولكى يوفر لإنتاجها كل فرص النجاح أعطى كريج موافقة مطلقة Carte Blanche وكان قد سمع عن مواهبه تمتدح مدحا شديدا.

هكذا سار كل شىء على ما يرام لولا أن برام وكريج كانا على طرفى نقيض فى العقلية وفى النظر إلى الأمور. فقد بدأ برام حياته العملية كناقد أدبى وبعد أن أنشأ أنطوان Antoine المسرح الحر *Th tre Libre* فى باريس قلده برام بافتتاح مسرح Frei B hne فى برلين (١٨٨٩) لغرض وحيد هو تقديم المسرحيات الواقعية. كان عاجزاً عن فهم شكل من الفن المسرحى يستخدم الرمزية بدلاً من استهداف الدقة الفوتوغرافية - كان كريج يريد مسرحاً مختلفاً: "مستحيلاً"، جهازا ما مختلفاً "مستحيلا" .. كان يريد أن يحدث بعض التغييرات فى الجزء العلوى من المسرح: "مستحيل" عندما أطلعوه على تصميم لمنظر يتضمن فى العادة بابا عبر برام عن الدهشة لأنه لم يكن هناك باب يرى. أضاف كريج أن هناك طريق للدخول وطريق للخروج". قال برام: "نعم لكننى لا أرى مقبض باب ولا قفلا. لا يمكن أن يكون لديك باب بدون مقبض". ولكى يسره أعلن كريج أنه نقل هذا المنظر خطًّا خطًّا من مخطوط إيطالى قديم. "أنا لم أرد أن يتخيل هذا العجوز اللطيف باباً لكننى أردت - من خلال خياله - أن يرى أن ليست هناك ضرورة لباب ونجحت فقط عندما طمأنته بأنه صورة طبق الأصل لشىء حقيقى"[٩].

بالنسبة لكريج لا يمكن أن تكون ڤينيسيا عند أتواى مجرد نسخة من مدينة تاريخية وجغرافية. لقد كان المكان setting الذى تصوره شاعر لمسرحيته. لكن برام بعاطفته نحو الواقعية استدعى مصور مناظر ألمانى قام بعمل تعديلات فى المنظر. وأرسل كريج - الذى اعتبر هذا إهانة وخيانة - خطاب احتجاج وشرح للصحافة نشر فى نفس الوقت في برلين وميونيخ Munich وهامبورج Hamburg وفرانكفورت وكولونى Cologne وليبزج Leipzig وڤيمار ودرسدن Dresden وماجدبرج Magdeburg ونورمبرج Nuremberg وبرسلو Breslau.

وقد اختفت المسودة الإنجليزية لهذا الخطاب ولدينا فقط الترجمة الألمانية والتي ربما تمت بمساعدة الكونت كسلر وهى كالتالى:

"أكون ممتناً لو سمحت لى بمكان فى عواميدك لأننى أريد أن أصحح بعض نقاط سوء فهم طفيفة نشأت فيما يتعلق بعلاقتى بمسرح لسنج. أولا قيل إننى أتيت إلى ألمانيا لأصلح المسرح الألمانى بصفة عامة ومسرح برلين بصفة خاصة. ولكن على الرغم من أننى دائمًا استمتع أكثر بأصعب الأعمال أستطيع أن اطمئن أى شخص قد تسوؤه هذه الفكرة أنها أبعد ما تكون عن قصدى وأرى أنه إذا ارتكبت ألمانيا أخطاء فهى تخرج مصلحيها هى حقا، أستطيع أن أسمى واحدا من مثل هؤلاء المصلحين من بين كثيرين من أصدقائى فى برلين لذا فلا حاجة لى أن أقول المزيد فى هذا الأمر.

ثانيًا: من المفترض أننى جئت إلى هنا لأعمل مع دكتور برام فى مسرح لسنج لفترة غير محددة وأود أن يكون واضحًا أن عقدى مع دكتور برام انتهى فى ٣١

ديسمبر ١٩٠٤. صحيح حقا أننى أتيت هنا من إنجلترا بناء على دعوة دكتور برام واتفقنا على أننى سأخرج *هاملت* وأظن أن *هاملت* قد طردت بواسطة مسرحية لـ كاتب حديث مشهور. إن شكسبير فى قبره لا يستطيع أن يحس بالضربة. دعنا نأمل أنه يستمتع بالفكاهة فى ذلك على أية حال.

ثالثًا: يفترض عامة أننى سأقدم على المسرح مسرحية فون هوفمان *فينيسيا مصونة*. وهذا أيضًا ليس صحيحا لأنه على الرغم من أننى - وهذا بناء على رغبة الهر فون هوفمان الصريحة - كنت أتوقع أن أقود تدريبات هذه المسرحية كما كنت أفعل دائمًا فى إنجلترا فى المسرحيات التى أقوم بتصميم مناظرها فقد رؤى من الأفضل فى اللحظة الأخيرة أن أقدم عرضاً من القطع الممزقة والرقع على أساس افتراض أن هذا يتفق أكثر مع المبادئ الفنية لمسرح لسنج.

والآن العرض المكون من قطع ممزقة ورقع هو عرض نظّم طبقا لآراء خمسة أو ستة أشخاص بدلاً من شخص واحد. إن له ميزات معينة على عرض يصممه رجل واحد قصد به أن يعطى انطباعًا بالوحدة. إنه يجعل العمل أسهل للرجل الواحد وأكثر ربحا للآخرين. إنه يجعل العرض أكثر تكلفة للإدارة طبعا لكن ذلك ليس من شأننا.

سيتم تنفيذ منظرين فقط فى هذه المسرحية من تصميماتى وأنا لست متأكدا من أننى إذا حضرت عرضا يمكننى التعرف عليهما. إن تصميم المنظر لا ينتهى عند تسليم الرسومات والموديل لكنه ينتهى فقط عندما يضيئه بنفسه الفنان الذى صمم المنظر ويوجه حركات الأشخاص والمجموعات التى تظهر على المسرح والذى يفسد الصورة فى الغالب.

وللأسف مع ذلك، فإن المبادئ الفنية لمدير مسرح لسنج ليست هى نفس المبادئ التى كان يتبعها الإغريق والمصريون واليابانيون وقليل من أفضل مسارح أوروبا اليوم. لذلك فقد جعلوا من المستحيل أن أتم العمل الذى بدأته.

لكن هدفى أن أقدم هاملت شكسبير بالألمانية خلال الأشهر الستة القادمة وآمل فيما بعد أن أقدم عددا من روائع العصر الإليزابيثى Elizabethan مسرحيات شكسبير ومارلو Marlowe وفلتشر وشابمان Chapman وماسينجر Massinger وفورد Ford باللغة الإنجليزية.

لقد أتيت من بلد – منذ اعتزل هنرى إرفنج المسرح عملياً – تدهورت فيه كل مسارح لندن حتى أصبحت مكاتب محاسبة. إننى الآن فى بلد وجدت فيه حتى الآن مثالا واحداً فقط لهذا المسرح البغيض وآمل أن أستطيع حالاً أن أصف كيف احتفظت ألمانيا بشكل رائع بمسرحها القديم وتخلق لنفسها مسرحًا فنياً نادرا.

المخلص

أ.د. جوردون كريج

على الرغم من أن التعاون الزائف مع برام كان مخيبًا للأمل إلا أنه كانت له دروسه المفيدة، فعلى الرغم من الطريقة التى تم بها تغيير وتشويه عمله فإن الفنانين والجمهور الألمان قد أصبحوا الآن يكتشفون كريج كفنان. لقد أخبرهم هذا الخطاب الحاد باتجاهه وآرائه فى المسرح وبدأت أفكاره فى الانتشار. إلا أن ذلك بالنسبة له كان درسا مؤلماً جعله بالتأكيد أكثر شكاً وزاد من خوفه أن يخدع، أن يساء تقديم أعماله أو يتم تمزيقها وأصبح من الآن فصاعداً أكثر تشددا ممليا شروطه رافضًا التنازلات ومفضلا الانسحاب بدلاً من الاستسلام لإغراء الحلول الوسط.

السبب فى أن كريج ألهم الكثير من هؤلاء الفنانين والمخرجين والمصممين وأنهم قلدوه كثيرا بل وانتحلوا أعماله هو أن كتاباته كانت تقرأ على نطاق واسع وكانت تصميماته تدرس بعناية وعملت معارضه الكثير لنشر أفكاره. أفتتح كريج معرضه الأول فى ألمانيا فى معرض فريدمان وفبر Friedmann & Weber Gallery فى برلين فى ٣ ديسمبر ١٩٠٤. وتضمن ستين عملا منها تصميمات *لآسيس وجالاتياو The Masque of London و ضجة كبرى على لا شىء وهنرى الخامس Henry V والفايكنجز و The Masque of Love* إلخ. وبعض الاسكتشات عن المناظر الطبيعية للريف الإنجليزى، وبعض الصور الشخصية portaits والرسوم التوضيحية. والمقدمة المهمة جدا للكتالوج موقعة باسم هارى جراف كسلر Harry Graf Kessler لأن كسلر كان هو صاحب فكرة تنظيم معرض وكان المعرض تحت رعايته هو نفسه. وبتقديمه كريج بهذه الطريقة فقد حدد موقع الفنان فى المسرح الحديث مبيّنا الخطوط العريضة التى تم التعبير عنها بعد ذلك بأشهر قليل فى كتاب فن المسرح وقد أنهاها بقوله:

"يعلن كريج بشكل قاطع أنه ينظر إلى مسرح القرن القادم على أنه سيلعب دورا جديدا تماما. إنه لا يحتقر الكاتب المسرحى لكنه يعترض على الطريقة التى يعتمد بها كل رجال المسرح - المديرون والممثلون ومصممو المناظر - على الكاتب المسرحى. إنه يرغب فى استعادة المسرح كفن مستقل. لقد تعرف بوضوح على الشروط المطلوبة للفن المسرحى الخالص التى يتمناها الكثيرون. ويبدو أنه يجمع بينها فى شخصه هو. إن الـ Gesamtkunstwerk التى فكر فاجنر أن يضعها على أساس الموسيقى والشعر سيعاد خلقها، ربما، بواسطة كريج أو تحت تأثيره من التصوير والرقص والإيماءة"[١٠].

لم يتحدد بشكل قاطع هل تطابقت هذه النتيجة بالضبط مع آراء كريج إلا بعد ذلك بأشهر عديدة. ولكن فى تلك الأيام الأولى من ديسمبر ١٩٠٤ بدأ تركيز غريب على إحدى الكلمات التى يستخدمها كسلر - "الرقص"، ليس الباليه الكلاسيكى بخطواته المصنفة وتكنيكه الرائع. ففى مقدمته الكتالوج كريج يذكر كسلر راقصين أظهر عملهما إمكانية خلق فن مسرح مؤسس على قوة الخيال. كان هؤلاء هما لوا فولر Loie Fuller والذى كان الرمزيون يعجبون به والراقص اليابانى سادا ياكو Sada Yacco. إلا أنه بعد أيام قليلة من افتتاح المعرض حدث شىء أثر بشكل حاسم على الحياة والحياة العملية لفنانين عظيمين واحتل مكاناً بارزًا فى حوليات المسرح الأوروبى. قابل كريج إيزادورا دنكان Isadora Duncan[١١]. وكانت إيزادورا والتى كانت قد فتحت مدرستها للرقص فى Grünewald توا - شخصية أسطورية. لقد جذبت وأسرت كل من قابلها. عندما رآها كريج لأول مرة كانت تقدم "عزفاً لشوبان" Chopin recital فى قاعة

حفلات موسيقية ببرلين وقد تعرف فى رقصها على فن يتصل بفنه هو عن قرب شديد - مثل أعلى شاركها فيه. كان يغطى ظهر المسرح قليل من الستائر الرمادية معلقة بين أعمدة قصيرة. وكانت هناك سجادة رمادية وبيانو وشكل figure الراقصة التى وقفت ساكنة تمامًا حتى - وقد جرفها إيقاع الموسيقى كما لو كان يجرى وراءها. انطلقت فى الحركة التى لم تكن استعراضًا لـ"خطوات" رائعة أو لأشكال تقليدية. بُهر كريج وقد رأى ما تعرف عليه على أنه حركة خالصة، أحد المكوِّنات الأساسية لفن المسرح كما تصوره.

وكان هذا بداية قصة حب وجد كلاهما فيها الإلهام، ويكتب لونى بو - Lugn Poe بعد اكتشاف إيزادورا دنكن - فى مذكراته أن "جوردون كريج بلا شك مر فى حياتها وترك عليها الطابع الذى لا يمحى من أصالته وقوته الفتية"[١٢]. ويكتب كريج نفسه فى فهرسه *Index* عند تاريخ ١٩٠٥ "هذا العام وعام ١٩٠٦ شاهدانى أصمم عددا من المناظر لمسرحيات نشرت صور القليل منها فى كتاب نحو مسرح جديد. إننى أدين لصداقة وإلهام إيزادورا ببعض أفضل التصميمات فى هاتين السنتين".

صحب كريج إيزادورا فى عدد من جولاتها. ذهب معها إلى درسدن وهامبورج وموسكو وفرانكفورت وبروكسل وأنتورب Antwerp وزيوريخ وأمستردام فى ١٩٠٥ وإلى ميونخ وأمستردام فى ١٩٠٦ وهكذا. ووضع رسومات واسكتشات لها نشر بعضها فى ١٩٠٦ بواسطة إنسل فرلاج Insel Verlag فى مجموعة رسومات بعنوان "إيزادورا دنكن.. ستة تصميمات حركة" مع نص مصاحب من وضع كريج أيضا.

وكانت شهرته طوال هذا الوقت تمتد وأفكاره عن المسرح تعرف عن طريق سلسلة من المعارض. وفى مارس ١٩٠٥ عرض عمله فى دورسلدورف وفى إبريل فى كولونيا Cologne وفى مايو فى درسدن (فى معرض أرنست أرنولد Galerie Ernest Arnold) وفى يونية فى ميونيخ فى (Kunstverein) وفى لندن وفى أكتوبر فى ڤيينا (فى معرض Galerie H. Omiethke) وكان فنه ومبادؤه قد بدأت تؤثر فى المسرح الأوروبى.

عندما نشر كريج كتاباته النظرية الأولى كان فى الثالثة والثلاثين وكان وراءه خبرة كبيرة. لقد كان ممثلا ومخرجًا وكان قد صارع الظروف السائدة فى المسرح التجارى. وكان مضطرا للكفاح من أجل الآراء التى اعتنقها بشكل لا يقبل التنازلات. داخل المسرح ناضل من أجل بث حياة جديدة فيه. ومن خارج المسرح انتقده وشرح ما كان خطأ فيه واقترح الطرق لتصحيحه ثم أبعد عينيه عن الوضع الراهن لينظر إلى المستقبل - نحو "مسرح المستقبل" والذى جعل من شخصه رسولا له.

ويلاحظ كريج فى *الفهرس* أنه فى سبتمبر ١٩٠٢ أى قبل عرض *بيت لحم* بثلاثة أشهر "أريد أن أكتب عن المسرح، تتزاحم الأفكار فى رأسى فسألت أ.ت. كيف بالله أتعلم كيف أكتب. لم تستطع القول لكنها اقترحت "ابدأ بالكتابة"[١٤] وحالا بدأ كريج فعلا فى ترتيب أفكاره ووضعها كما خطرت له على الورق . ومنذ ذلك الوقت فصاعداً لم يتوقف أبدا عن كتابة الملحوظات وكتابة المقالات والمذكرات. إنها تملأ الدفاتر والأوراق المفردة والمجلدات السميكة التى تم

تجليدها خصيصا له. وهو يعيد قراءتها فى فترات ويقوم بعمل التصحيحات مضيفا إليها ومراجعا إياها.

فى ١٩٠٤ نشرت مجلة ألمانية هى Kurst und K nstler مقالة كريج بعنوان "Über Bühnenausstattung" ("عن الديكور المسرحى") قام فيها بهجوم عنيف على المناظر الواقعية ثم ذهب إلى مناقشة مسألة المناظر فى مسرحيات شكسبير[١٥]. وكانت سنة ١٩٠٥ سنة مهمة بشكل بارز نشر كريج فيها كتاب فن المسرح *The Art of the Theatre* . بدأ يفكر ويكتب الملحوظات عن السوبر ماريونيت ber - marionette ووضع أولى خططه لمجلة دورية من شأنها أن تنشر أفكاره وتقود الحملة من أجل تغيير المسرح . وكانت معارض الفن الألمانية والنمساوية تعرض رسوماته بحماس بينما كان هو نفسه مسافرا حول أوروبا مع إيزادورا دنكن. وفى نفس الوقت كان يصمم بعض أهم مشروعاته المسرحية ويفكر فى فنه ويدرس أفضل الطرق لنشر آرائه والمساعدة فى بث حياة جديدة فى المسرح. وقد استغرق أسبوعاً فقط ( ٢٧ إبريل إلى ٤ مايو عندما كان فى برلين) ليكتب كتاب صغيرا قدِّر له أن يكون ذا تأثير واسع - فن *المسرح* - وهو محادثة خيالية بين مخرج مسرحى وأحد مرتادى المسرح موضوعة فى شكل يشبه محاورات أفلاطون Platonic Dialogues. فى ٤ أغسطس نشرت ترجمة ألمانية لها بواسطة هيرمان سيمان Herman Seeman مع مقدمة كسلر لكنه لكتالوج فردمانووبر Friedman&Weber كمقدمة لها. وظهرت طبعة إنجليزية بتصدير كتبه جراهام روبرتسون Graham Robertson بعد ذلك (فوليس

Foulis، ١٩٠٥) . وتبعتها على الفور ترجمة هولندية (س. ل. ڤان لوى S.L.Van Looy، ١٩٠٦) بثلاث مقدمات واحدة للممثل ج. سى. ده ڤوس J. C. de Vos وواحدة للرسام جان سى ڤان لوى Jan C.Van Looy وواحدة للرسام والحفار م.ا.ج.بور M.A.J.Baur وظهرت طبعة روسية Szenischeskoe Iskusstvo فى نفس الوقت تقريبًا (سوڤورين Suvorin، ١٩٠٦): هكذا وصل الكتاب إلى جمهور كبير فى أوروبا على الرغم من أنه كان على القراء الفرنسيين أن ينتظروا حتى ١٩٢٠ عندما نشر كجزء من المجلد الأكبر de l'Art du Théâtre [١٦].

وفى كتابه الأول هذا ، بدأ كريج بتصحيح مفاهيم خاطئة متنوعة واسعة الانتشار عن المسرح. وأوضح أنه كان هناك ميل دائم للخلط بين الشعر الدرامى والدراما:

"لا يمكن لفن المسرح أن يتكون من المسرحية "المكتوبة" play لأن تلك عمل أدبى، ولا من التمثيل والذى كان ببساطة أحد العناصر" . "... "فن المسرح ليس هو التمثيل ولا المسرحية وليس هو المناظر أو الرقص لكنه يتكون من جميع العناصر التى تتكون منها هذه الأشياء، الفعل المسرحى action والذى هو روح التمثيل نفسها والكلمات وهى جسم المسرحية والخط واللون واللذين هما قلب المنظر نفسه والإيقاع الذى هو جوهر الرقص نفسه"[١٧]. وأصبح هذا التعريف مشهورا وكان يُقتطف ويناقش كثيراً. وهو يبين كم أن وجهة نظر كريج قريبة وفى نفس الوقت كم هى بعيدة عن وجهة نظر ڤاجنر. هى قريبة فيما يتعلق بأن كريج، مثل ڤاجنر، نظر إلى الوحدة كأمر حيوى للعرض المسرحى. وبعيدة لأن كريج – على خلاف ڤاجنر – لم يكن يحلم بفن ما متفوق ناتج عن الوحدة النشطة والعون

المتبادل بين العديد من الفنون المختلفة. لم يكن هناك شيء أبعد فى أفكار كريج من فكرة أى نوع من الدمج بين الفنون(١٨). إنه يتحدث عن الخط واللون وليس عن "التصوير" وعن "الكلمات" وليس عن الشعر والفعل والكلمات والخط واللون وهكذا هى ببساطة *مواد* ليس لها وجود فنى مستقل. فإذا كان أحدها أكثر قيمة من الباقين ربما كان هذا هو الفعل المسرحي action لأن فن المسرح "نبع من الفعل المسرحى - الحركة - الرقص" وليس - كما يفترض بشكل عام - من الكلام والأدب أو الشعر. هذه الكلمات هى كلمات يتميز بها مخترع *المسرحيات المقنعة The Masques*.

المقصود من العمل المسرحى أن تتم مشاهدته أكثر من سماعه. وهو ليس كاملا حتى يقدم على المسرح. من هنا يكون أى عمل يبدو مكتملا عندما نقرأه ليس عملا للمسرح - بالمعنى الدقيق - لأنه ينتمى للأدب.

***"المتفرج:***

هل تقصد أن تقول إنه كان يجب ألا تقدم مسرحية هاملت على المسرح؟

***المخرج المسرحى:***

لأى غرض تكون إذا أجبت بـ"نعم"؟

ستظل *هاملت* تقدم على المسرح لبعض الوقت وواجب المفسرين أن يضعوا أفضل عملهم فى خدمتها لكن، وكما قلت، لا يجب على المسرح أن يعتمد إلى الأبد على أن تكون هناك مسرحية لتقديمها، لكن عليه فى الوقت المناسب أن يعرض أعمالاً تنتمى إلى فنه نفسه"(١٩).

عندما يأتى ذلك الوقت سيصعد المخرج المسرحى من كونه حرفيا إلى كونه فنانًا "وسيصبح فنًا ساعتها معتمداً على نفسه"[٢٠].

ولكى نفهم ما كان يقصد إليه كريج يجب أن ندرك أن كتاب فن *المسرح* جسد فكرتين منفصلتين تماما. في المقام الأول، الرغبة فى التحسين الفورى والممكن تماما فى المستويات الفنية للإنتاج المسرحى - وهو تحسين يمكن أن يسهم فيه المخرج المسرحى بقدر كبير من خلال دوره كمفسر. (لم يوحى كريج أبدا ولو لحظة واحدة - كما أتُهم كثيرا بأنه يفعل ذلك - بأن الإخراج المسرحى يمكن أن يكون فنا فى حد ذاته) وفى المقام الثانى، رؤية فن مسرحى مازال فى المستقبل البعيد. هاتان الفكرتان متصلتان بشكل لا انفصال فيه. لا يمكن أن تكون هناك نهضة فنية حتى يتحسن وضع المخرج المسرحى.

وهذا يقود كريج إلى أن يصف المخرج المثالى للمسرح، أن يحدد وظيفته وسلطاته وواجباته. والصورة التى يرسمها هى صورة مخرج مسرحية ديدو *وأينياس والفايكنجز*.

هذا المخرج المسرحى هو شيء مختلف تماماً عن المدير - الممثل إذ يجب ألا يكون أحسن ممثل فى الفرقة لأن ساعتها لن يمكنه النظر إلى العرض نظرة شاملة وسيكون فى خطر تدعيم دوره الشخصى ربما عن غير وعى حتى يختل التوازن. ولا يجب أن يكون رسامًا أيضا. لكن عليه أن يكون على إلمام تام بكل فروع الفن المسرحى حتى يمكنه أن يشرف بكفاءة على تنفيذ آرائه ويقدم أية

نصيحة مطلوبة. إنه الحرفى "الأسطى" المسئول عن عماله، إنه رئيس العمال، قائد السفينة الذى يجب أن يطاع طاعة تامة: "دون نظام لا يمكن إتمام إنجاز متفوق". إن أفكار المخرج المسرحى فيما يتعلق باللون والإيقاع والحركة ستأتى إليه عند قراءته وإعادة قراءته للمسرحية. ولن تسيطر عليه إرشادات المؤلف المسرحية والتى تكون نافعة فقط للقراء. إن المسرحية وحدها هى التى تلهمه وتخبره ماذا يفعل. يجب ألا يترك أى شخص آخر، أى فنان أو مصور مناظر يصمم المناظر لأن مثل هذا التدخل من شأنه أن يدمر وحدة العرض. يجب عليه هو نفسه أن يصمم المناظر والملابس متفاديا الواقعية التفصيلية ومختاراً نظام ألوان يتمش مع روح المسرحية. ويجب عليه تخطيط الإضاءة وعمل الترتيبات اللازمة لها:

"*المتفرج:*

بأية طريقة يبدأ العمل؟ ما الذى يرشده فى واجبه بالنسبة لإضاءة المنظر والملابس التى تتحدث عنها؟

*المخرج المسرحى:*

ماذا يرشده؟ المنظر والملابس والشعر والنثر وروح المسرحية. كل هذه الأشياء كما قلت لك أصبحت الآن فى انسجام، كل مع الآخر - الكل يسير بسلاسة - ماذا يكون إذن أبسط من أن تستمر كلها بهذا الشكل وأن يكون المخرج الشخص الوحيد الذى يعرف كيف يحافظ على هذا الانسجام الذى بدأ هو فى خلقه؟"[٢١].

أخيراً وليس آخراً يجب أن يتحكم المخرج بحزم فى التمثيل وإعطاء التعليمات للممثلين بالنسبة لكل حركة. هذا أيضًا ضرورى لمصلحة الوحدة. وكلما كان الممثلون أكثر تعلماً وذكاءً كلما كان الأمر أسهل.

كانت الوحدة هى أهم متطلبات كريج. هذا هو السبب فى أنه أعلن أن رجلاً واحداً يجب أن يكون مسئولاً عن كل جانب من العرض المسرحى ولماذا رأى أن إصلاح المسرح لا يمكن أن يكون جزئياً، أى أن يكون محدوداً بهذا الجانب الفنى أو ذاك لكنه يجب أن يكون كاملاً. لن يكون كافياً أن نحدث تغييرات فى المنظر أو فى التمثيل أو فى المعمار. يجب التعامل مع كل عنصر فى نفس الوقت ويجب أن تؤدى التجديدات المختلفة إلى "إصلاح المسرح كأداة"(٢٢). بعد ذلك سيكون المخرج المسرحى هو المتحكم ويمكنه أن يكون "فنان المسرح". ساعتها ، كما يقول كريج متنبئًا، سيستعيد فن المسرح مكانه الحقيقى و"سيقف معتمداً على نفسه كفن خلاق ولن يظل بعد ذلك حرفة مفسِّرة" (٢٣). وينتهى بقوله:

".. الآن سأخبركم من أية مادة سيخلق فنان المسرح فى المستقبل روائعه. من *الفعل* action *والمنظر والصوت*. أليس هذا بسيطا جدا؟

وعندما أقول الفعل أعنى كلاً من الإيماءة والرقص، نثر وشعر الحركة.

وعندما أقول منظراً أعنى كل ما يأتى أمام العين مثل الإضاءة والملابس والديكور أيضًا.

وعندما أقول صوتاً أقصد الكلمة المنطوقة أو الكلمة المغناة فى مواجهة الكلمة المقرءوة لأن الكلمة المكتوبة لكى يتم التحدث بها، والكلمة المكتوبة لكى تقرأها شيئان مختلفان تماما"[٢٤].

صدم هذا التقرير الصريح كثيراً من رجال المسرح بطريقة غير طبيعية لكن كريج كان يحاول أن يحرر المسرح من قبضة الأدب المستبدة. لقد فتح كتاب *فن المسرح* عصر المخرج المسرحى. ربما لا يكون هناك كثير من الرجال الذين يملكون القدرة على قيادة الممثلين وتصميم المناظر أيضًا لكن المخرج يمكن أن يكون ضمانًا للوحدة فى كل ما يحدث على خشبة المسرح. إنه مسئول عن العرض بأكمله. ليس هناك شىء غير منطقى فى آراء كريج فى مسرح المستقبل إلا إذا أسىء فهمها لتعنى أن الكاتب المسرحى ليس له دور فيه. إنها تبدو معقولة تماما عندما ندرك مبدأه المرشد وهو أن المسرح يجب أن يعتمد على الفعل المتحد لكل عناصر العمل على خشبة المسرح. ساعتها سندرك أن كريج كان يبشر بمجىء أكثر تجارب المسرح الحديث تنوعا، من التعبيرية إلى الملحمية عن طريق المجرد abstract. كان كريج يكتب وعيناه على المسرح كما كان فى وقته بحرفه crafts مقسمة بين حشد من الفنيين وفساد نظامه بشكل عام والانطباع غير المتوازن الذى خلقه الصراع من أجل السيادة بين الممثل ومصمم المناظر والكاتب المسرحى. فهو ينادى بفنان المسرح لأن مثل هذا الرجل فقط يمكنه أن يضع الأمور فى نصابها مرة ثانية. ولا تعنى حقيقة أن رجلا واحدا هو المسئول عن النتيجة النهائية أنه لن يصبح هناك فريق عمل بعد الآن. وفى الحقيقة ورغم أن هذا قد يبدو متناقضاً فهو ضمان لعمل الفريق[٢٥].

هكذا كان عام ١٩٠٥ فترة تفكير قام فيه كريج بعمل جرد للموقف. فبعد أن وضع مبادئه فى كتاب *فن المسرح* وجد نفسه يقف فى منتصف الطريق بين مسرح اليوم الذى يستطيع بل والذى يجب عليه أن يعلب دور المفسر ومسرح المستقبل المثالى الذى يجب الإسراع بقدومه. لم يكف أبدا عن العمل كمفسر. وفى بعض المناسبات عاد إلى المسرح لكنه رفض الكثير من العروض وركز أكثر وأكثر على مسرح المستقبل الذى كان لديه إحساس داخلى بقدومه. اتهمه بعض الناس، وقد فشلوا فى فهم اتجاهه، بأنه مجرد حالم.

وكما رأينا كان كريج يرى أنه إذا كان على المسرح أن يصبح فناً مرة ثانية يجب أن توضع كل عناصره فى وحدة متاجنسة. إذن ماذا عن الممثل؟ هو أيضًا يجب أن يطيع إرادة المخرج أستاذ العمل المسرحى. ويحتوى كتاب فن المسرح على فقرة غريبة فى هذا الموضوع:

"*المتفرج:*

لكن هل تطلب من هؤلاء الممثلين الأذكياء أن يصبحوا دمى تقريباً؟

*المخرج المسرحى:*

سؤال حساس يتوقعه المرء من الممثل الذى لا يثق بقدراته ! الدمية حاليا هى عروس فقط، ممتعة بما فيه الكفاية لعرض العرائس. لكن بالنسبة للمسرح نحتاج إلى أكثر من دمية. لكن هذا هو الإحساس الذى يحسه بعض الممثلين فى علاقتهم بالمخرج المسرحى. إنهم يشعرون أن خيوطهم تجذب ويكرهون ذلك ويظهرون أنهم يشعرون بالأذى – بالإهانة"[٢٦].

كان كريج من قبل ممثلاً. وقد عمل مع واحد من أعظم ممثلى جيله هو إيرفينج. ولقد تذكر عروضه هو لفرقة أوبرا بورسل. كيف أن الفرقة الهاوية كانت تتبع تعليماته طواعية وتذكر المعارك التى كان عليه أن يخوضها عند إخراجه *الفايكنجز*. ولقد عبر عن رأيه بأن الإصلاحات الضرورية يجب أن تتم فى نفس الوقت لذلك يجب تحديد وضع ووظيفة الممثل الآن. قبل مرور وقت طويل كان عليه أن يعبر عن آرائه فى هذا الموضوع فى "الممثل والسوبر ماريونيت" The Actor and the Uber-marionette لكن هناك مخطوطات متنوعة لم تطبع تبين أن هذه المقالة كانت حصيلة تفكير سنوات عديدة. وفى إحدى مفكرات كريج هناك مادة مدونه فى حوالى تسع صفحات مؤرخة فى ٢١ مارس ١٩٠٥ تتناول عرائس الماريونيت وإمكانياتها وتفوقها على البشر، تلك المخلوقات من لحم ودم وأعصاب[٢٧]. إنها "أشياء خارقة للعادة" عرائس الماريونيت *هذه*، إنها لا تتجاوب مع التصفيق ولا تتأثر بانحسار أو تدفق العاطفة. إنها غير حية لكنها تقوم بالتمثيل represent. كان كريج لا يثق أصلا بالجانب العاطفى الصرف من الفن معتبراً العاطفة مجرد جانب سطحى من الحياة لا يرتبط بحقائقها العميقة. كان كريج يضع الخطوط العريضة لمبادئه ملقيا نظرة سريعة على أفكار معينة. وفى مخطوط آخر[٢٨] مؤرخ فى برلين ١٩٠٥ - ١٩٠٦ يفكر كريج فى إمكانية إنشاء مسرح من "السوبر ماريونيت" لكنه لم يكن بعد قد صاغ عقيدته فى الموضوع والتى ستتشكل بالتدريج حتى اليوم التى نشرت فيه القناع مقاله الشهير وكوّن بعض القراء غير الجادين الانطباع بأن كريج يريد أن يطرد الممثلين من المسرح إلى الأبد.

وقد كشف فن *المسرح* عن كريج كمنظّر لفن أراد أن يجدده، وقد رحب به البعض كعمل عبقرى واعتبره البعض الآخر عملاً طوباويا utopian أو خطيرا لكنه كان أول كتاباته الجادة عن نظرية حرفة المسرح. كانت المعارض قد جعلت أسلوب عمله معروفاً أصلاً والآن من شأن المطبوعات أن تمكنه من نشر آرائه وأن تعطى دفعة لتحول كامل فى المسرح. لم يكن من المصادفة على الإطلاق أنه فى نفس السنة التى شهدت نشر فن *المسرح* أن فكر فى مشروع جديد هو إنشاء مجلة يمكن من خلالها أن يؤثر فى المسرح ومن يعملون فيه - وهو سلاح يمكن أن يساعده فى تغيير الكتابة المسرحية والتمثيل والمناظر وحتى معمار خشبة المسرح. فى ذلك الوقت لم يبد أن أحدا يهتم بهذا الاقتراح. لقد تم رفضه على أنه آخر نزوة لعبقرية "مستحيلة". وفى أوائل ١٩٠٦ بدأ كريج البحث عن الدعم وعن ناشر مستقر لكن لم يكن هناك أمل. فلم يكن هناك أحد على استعداد أن يضع نقودًا فى مشروع بدا أنه ليس فيه أمل للربح. لم يكن لدى كريج نفسه نقود لكنه لم ييأس ووضع خططه. إن مجلته ستكرّس لفن المسرح وستكون دورية للمخرجين والممثلين والممثلات ومصممى الديكور ومحبى المسرح. ويجب أن تطبع على ورق فخم. لقد كان يفكر أصلاً فى أى حروف مطبعية سيتم استخدامها وقرر أن كل طبعة (شهرية) يجب أن تحتوى على ستين رسمًا توضيحياً. ما هى الموضوعات التى ستتناولها؟ مسرح المستقبل طبعا، وبيرويت Bayreuth والماريونيت والمسرح الإغريقى وهكذا. من الذى سيشترك فى الكتابة؟ هو نفسه بالطبع وربما كوكلان Coquelin وماكس بيروم وف. ر. بنسون F.R.Benson[٢٩] هل يجب عليه أن ينتظر حتى يجد ناشرا أو راعيا غنياً؟ لا. إنه سيكون الناشر

لنفسه. وفى ١٩٠٨ بدأت *القناع the Mask* حياتها الطويلة كأكبر مجلة مسرحية فى القرن.

لم يقنع كريج بإعداد كتاباته النظرية الأولى. فبينما كان يفعل ذلك احتفظ بأنشطته الأخرى. وتعكس أعماله فى الجرافيك والحفر وتصميمات المناظر الأفكار التى كان يضعها على الورق بينما كان عمله المكتوب موضحًا برسوماته. لذلك فلا عجب أنه فى ١٩٠٥ - ١٩٠٦ وضع عدداً من المشروعات للمسرح يعكس بعضها آراءه فى مسرح المستقبل بينما يظهره بعضها الآخر فى دوره كمفسر. وتنتمى *درجات السلم The Steps* (١٩٠٥) إلى الفئة الأولى وينتمى تعاونه المقترح مع رينهارت Reinhardt والعمل الذى قام به لاليونورا ديوز إلى الفئة الثانية.

عندما عرضت صور من درجات السلم فى معرض لتصميماته وموديلاته فى مانشستر عام ١٩١٢ وصفها كريج فى الكاتالوج كـ: "أربعة تصميمات لدراما صنعتها اسمها درجات السلم. اسميها دراما لأن أفعالا تتم على هذه الدرجات وليس لأن شيئا يقال عنها. دع شخصاً يحكى بأكثر الكلمات كمالا كيف أن شخصا صعد درجات السلم. هنا لا تخلق دراما أو تؤدى. الفارق بين الأدب والدراما بسيط كما أنه عميق بنفس القدر"[٣٠].

تعبر *درجات السلم* عن رفضه الصريح للأدب أو لأى شكل من الكلمات. فى كتاب نحو مسرح جديد الذى نشر بعد ذلك بعام يصف كريج أصل ومكوّنات ومراحل ما يسميه بالدراما الصامتة (فى معارضة للدراما الناطقة)[٣١]. وتبيّن التصميمات الأربعة (اللوحتان ٨ و٩) مجموعة درجات السلم تمر فى خط

مستقيم عبر خشبة المسرح بين حائطين مرتفعين وتؤدى إلى منصة بعيدة. وعلى درجات السلم أشكال بشرية موضوعة بشكل مختلف فى كل تصميم، ومساحات من الضوء والظل. وليس أى من المناظر وصفيا فكل منها يمثل "حالة نفسيه" (تسمى "حالة نفسية أولى" و " حالة نفسية ثانية" وهكذا) يخلقها حضور أو التقاء أشخاص مختلفين - أطفال صغار، بنات وصبية، رجل وامرأة لكن الشخصية الرئيسية - البطل الحقيقى للدراما - والذى يبشر بتجارب المسرح "المجرد" هو مجموعات درجات السلم نفسها والتى هى عنصر درامى فى حد ذاتها وليست مجرد عنصر من عناصر المنظر (كما هى فى كثير من تصميمات كريج وكما استخدمت درجات السلم بواسطة جسنر Jessner فى عرضه الشهير - على طريقة كريج - لمسرحية *ويليام تل* *William Tell* والتى تقوم كلية على أساس سلم staircase).

"لكن على الرغم من أن الرجل والمرأة يمتعانى إلى حد ما (هكذا كتب كريج عن "الحالة النفسية الثالثة") فدرجات السلم التى يتحركون فوقها هى التى تهزنى - الأشكال البشرية تسيطر على درجات السلم لفترة لكن درجات السلم مؤثرة طوال الوقت. أظن أننى يوماً ما سأقترب من سر هذه الأشياء وقد أخبركم أن من المثير جدًا الاقتراب من مثل هذه الأسرار. فإذا ماتت كم ستبدو مضجرة، لكنها ترتعش بالحياة العظيمة أكثر من حياة الرجل - وأكثر من حياة المرأة"(٣٢).

هكذا تكوّن رسومات *درجات السلم* تتمة sequel فى حياة كريج العملية لتصميمه لمسرحية *الوصول* وهى البشير بدراسات معينة فى الحركة قام بها فى ١٩٠٦ وتلك التى قام بها فى ١٩٠٧ محفورة ومصورة فى *المنظر* *Scene* والتى

أعلن أنها تتجاوز فن المسرح [٣٣]. لكنها توضح اتجاهاً واحداً فقط من اتجاهات كثيرة كان يبحث فيها. وهى تعكس رغبته فى أن يجعل المنظر يلعب دورا نشيطا فى الدراما، أن يعطيها "حياة" معبرة.

وكانت المعارض والمطبوعات تحمل شهرة كريج إلى كل أنحاء ألمانيا. وكان من بين رجال المسرح فى برلين رجل وقع تحت تأثيره وبدأ فى استيعاب أفكاره. كان هذا هو ماكس رينهارت Max Reinhardt الذى كان قد قابله عن طريق كسلر. إن رينهارت لا يمكن ربطه بأى أسلوب أو اتجاه معين. فهو فى تاريخ حرفة المسرح فى القرن العشرين يمثل الانتقائية ecelecticism مارًا من الواقعية إلى الأسلبة ومن المسرح الصغير إلى الحلبة، من شكل خشبة المسرح التقليدية الإيطالية إلى سيرك شومان Schumann أو ميدان الكاتدرائية Cathedral Square فى سالزبرج Salzburg. وكان مستعدا للتلقى متحمساً للتجربة، على استعداد ليجرب أى شىء مرة واحدة وأن يقبل أى اقتراح. وكان واحداً من أنشط المجربين فى زمنه. وكان يدين لتدريبه كممثل لبرام والذى تخلص من واقعيته فيما بعد بالتدريج. وعندما نشر *فن المسرح* وكان قد استلم تواً إدارة مسرح Deutsches Theater وجاء مع مساعديه لزيارة كريج فى ستوديو برلين الخاص بالأخير. لقد طرح أسئلة واستخدم عينيه وحملت أعماله المستقبلية طابع هذا التأثير الذى استوعبه بهذه الطريقة. وكانت مسرحية *حكاية الشتاء Winter s Tale* و*الملك لير* من بين أوائل ما أطلق عليها اسم العروض الكريجية Craigische Vorstellungen- (Craigish productions) بتبسيطها للعنصر البصرى ومعمار منظرها ذى الأبعاد الثلاثة واستخدامها للإضاءة لإثارة الخيال. وعلى الرغم من

أن رينهارت لم يكن مصمم مناظره فإنه كمخرج اقترب كثيراً من مفهوم كريج للمخرج المسرحى. لقد اتبع التقاليد المسرحية الألمانية وكان خليفة فرقة ميننجن Meiningen company على الرغم من أنه انفصل عن نوع حرفية المسرح التى كانوا يمثلونها.

فى ١٩٠٥ دعى رينهاردت كريج ليخرج مسرحيات عديدة على مسرحه – مسرحية *العاصفة* و*ماكبث* لشكسبير ومسرحية شو *قيصر و كليوباترا*. ووضع كريج تصميمات كثيرة للمناظر لكن كان يطلب منه دائما أن يغيرها.

فى النهاية استسلم. كانت هذه هى بداية التاريخ الطويل لامتناعاته ورفضه. وفى بداية ١٩٠٦ أعاد مسودة العقد الذى كان رينهارت قد أعطاها له. ويحتوى مخطوط غير منشور عن نفس الفترة تحليلاً جديداً لآرائه فيما يتعلق بالوسيط الذى يناسب فن المسرح ويؤكد أنه لا يمكن أن يوجد عمل فنى دون وحدة [٣٤]. لقد شعر أن العرض المقترح لـ *العاصفة* لشكسبير سوف يفشل دون محالة فى أن يعكس نواياه لأنه لن تكون له اليد المطلقة اللازمة. ما كان يحتاجه هو مسرح له هو مع فرقته هو – كما قال بعد ذلك بسنوات فى مقدمته لـ *المسرح يتقدم* *The Theatre Advancing*:

"طلب منى رينهارت خمس أو ست مرات أن أدخل مسرحه الرائع وأخرج مسرحية كما أود أن أراها مقدمة. لم أفعل ذلك – ولن أفعل مثل هذا الشىء. "ماذا، لن تخرج مسرحية كما تريدها أن تخرج"! بدا لى أننى أسمع هذه الصيحة بهدوء من فضلكم. لم أقل أبدا مثل هذا الهراء. قلت إننى لن أدخل مسرح رجل

آخر وأفعل ذلك. إننى سأفعل ذلك فقط فى مسرحى أنا. أهذا واضح؟ هل تعرف الأغنية القديمة التى تبدأ "هل تدخل ممرى Parlour" (٣٥).

بالإضافة إلى هذا، كان كريج فى ذلك الوقت يضع تصميم مسرحية درجات *السلم* وربما أحس أن إخراج شكسبير أو شو سيضعه فى حالة لا تتفق مع مسرح المستقبل المثالى التى كانت كل جهوده موجهة إليه فى ذلك الوقت.

إلا انه وافق على أن يعمل لاليونورا ديوز والتى كان قد رآها تمثل فى لندن أثناء عمله هو على المسرح عندما كان فى الثامنة عشر أو التاسعة عشر. وفى ١٩٠٤ - ١٩٠٥ وبناء على اقتراح كسلر أرسلت تطلب منه أن يصمم المناظر لإعداد هوفمنثال لمسرحية سوفوكليس Sophocles ، *إلكترا Electra*. ووضع كريج تصميمات عديدة (اللوحتان ١٠و ١١أ) تعكس أكثر من مقاربة للموضوع. إلا أنها لم تنفذ أبدا رغم عمل صور كثيرة من بعضها مرات عديدة مما أسهم بقدر غير صغير فى شهرته. وأكثرها جميعا شهرة يبيِّن مدخلا ضخما يشبه الرواق المعمَّد portico فى منتصف مسرح البرتقال Theatre of Orange يعلو شاهقا فوق منصة تربطها درجات سلم ضخمة بمقدم خشبة المسرح. ويستخدم الضوء للتعبير عن المعمار عن طريق وضع الأسطح الساطعة والظليلة جنبا إلى جنب وتلقى على الحائط الخلفى ظلالاً مكبرة بشكل ضخم لشخصيتين على المسرح. ويعلق كريج على هذا:

"إن مدخلاً متسعاً ومهيباً - هكذا أعتقد فى أوقات كثيرة - يظل أفضل خلفية لأية تراجيديا - لكن عندما يخبرنى الأثرى، الذى يستمتع بالأيام الجافة

والمتربة التى خلت أن ضخامة ونبل الخط غير مهمين وأن خشبة مسرح خشبية لطيفة صغيرة وبعض الستائر ذات الذوق الرفيع ارتفاعها من ثمانية إلى عشرة أقدام ستؤدى الغرض. أنا على استعداد للموافقة على أننى أحيانا أتعجب عما إذا كان هذه الأبواب الضخمة والأماكن المفتوحة، هذه الظلال واندلاعات الضوء هذه ليست فى غير موضعها.

طبعا يتوقف الأمر كله على ما إذا كنت قد جئت إلى المسرح من أجل الدراما أو من أجل المسرح.

إذا أتيت من أجل الدراما إذن دع الأمر كله حياً ليس فقط بالنسبة للعقل بل من خلال العين والأذن.

وإذا جئت من أجل المتعة الأدبية فالأفضل أن تأخذ أول قطار إلى منزلك وتعترف أنك ارتكبت خطأ كبيرًا"[٣٦].

فى ١٩٠٦ جمعت إيزادورا دنكان بين كريج وديوز معا وتقرر أن يصمم مناظر مسرحية *روزمرشولم* لإبسن والتى كانت ديوز ستقدمها على مسرح Teatro della Pergola فى فلورنسا. وقد تركت إيزادورا – وهى مفسرة ماهرة ولبقة – تقريرا عن المناقشات بين الممثلة والفنان[٣٧]. لم يرق لكريج وصف إبسن للمنظر كحجرة جلوس قديمة الطراز مفروشة على نحو مريح. وكانت ديوز متلهفة على وجود "نافذة صغيرة". بعد أن عقد كريج العزم على أن يعمل دون إزعاج أغلق على نفسه الباب فى مسرح Teatro della Pergola مع علبة طلائه وبعض النساء

الإيطاليات العجائز واللاتى جعلهن يخيطون قطعة القماش الخيش بعضها مع بعض ولم تكن ديوز لتضع قدمها فى المكان حتى ينتهى العمل. أخيراً جاء اليوم الذى أدخلوها فيه إلى أحد البنوارات boxes ورأت الستارة ترتفع عن المشهد الذى كان يفترض أن تلعب فيه دور ريكاوست:

"آه كيف أستطيع أن أصف ما ظهر أمام أعيننا المندهشة والتى ملأها ابتهاج غامر، هل تحدثت عن معبد مصرى؟ لا، لم يكشف معبد مصرى أبدا عن مثل هذا الجمال. ولا كاتدرائية قوطية ولا قصر أثينى. لم أشهد مطلقا صورة مثل هذا الجمال. من خلال فضاءات زرقاء شاسعة ووحدات سماوية متناغمة وخطوط متصاعدة وارتفاعات هائلة تسحب نفس المرء إلى ضوء هذه النافذة العظيمة والتى أظهرت وراءها، ليس طريقا صغيرا، ولكن الكون الذى لا حدود له. هل كانت هذه هى حجرة المعيشة فى روزمرشولم؟ لا أعرف ماذا يمكن أن يكون رأى إبسن. ربما كان - مثلما كنا - مبهورا، عاجزًا عن الكلام(٣٨)".

وجهت ديوز حديثا حماسيا إلى الممثلين:

" إن قدرى هو الذى جعلنى أعثر على هذا العبقرى العظيم جوردون كريج. "الآن أنوى أن أقضى بقية حياتى العملية مكرسة نفسى فقط لأرى العالم عمله العظيم.. فقط من خلال جوردون كريج سنجد لأنفسنا نحن الممثلين التعساء مخرجا من هذه البشاعة، هذه المقبرة التى هى مسرح اليوم(٣٩)".

كان من المؤكد أن يبدو تصميم كريج شاذا لهؤلاء الذين شعروا أن *روزمرشولم* رغم طابعها الرمزى كان تتطلب منظرًا واقعيا. وبسبب توقعه لاحتجاجاتهم كتب فى البروجرام:

**" لم تكن كراهية إبسن الملحوظة للواقعية أكثر وضوحا منها فى مسرحيته *روزمرشولم* و *الأشباح*".**

الكلمات هى كلمات الواقع الفعلى لكن مغزى الكلمات يتعدى ذلك - هناك الانطباع القوى لقوى غير مرئية تطبق على المكان: فنحن نسمع باستمرار النغمة التى تستمر طويلاً لبوق الموت.

إنها تسمع فى البداية وتختلط بالصيحات قرب النهاية.

هنا وهناك يسرع شكل figure الحياة - وهو ليس فقط شكلاً فوتوغرافياً صغيرا لربيكاوست - ليس حتى شكلا لامرأة - ولكن الشكل نفسه *للحياة* ذاتها. وطوال الوقت نسمع الكريشندو الناعم لبوق الموت مع اقتراب النافخ فى البوق.

لذلك فهؤلاء الذين يستعدون لخدمة إبسن، للمساعدة فى العمل فى مسرحية يجب ألا يعملوا وهم فى حالة مزاجية فوتوغرافية. يجب أن يتناول الجميع العمل كفنانين.

لقد أعلنت الواقعية منذ زمن طويل عن نفسها كأداة حقيرة للإشارة إلى أشياء عن الحياة والموت وهما الموضوعان اللذان يهمان الأساتذة. الواقعية هى مجرد عرض *exposure* بينما الفن كشف *revelation* لذلك فى تناولى لهذه المسرحية حاولت أن أتفادى الواقعية كلها.

إننا لسنا فى بيت فى القرن التاسع عشر أو العشرين بناه هذا *المعمارى* أو ذاك *البناء العظيم* ويمتلئ بالأثاث على الطراز الاسكندينافى. ليست هذه هى الحالة النفسية التى يطلب منا إبسن أن نكون عليها، دعنا نترك الفترة الزمنية ودقة التفصيلات للمتاحف ولمحلات بيع التحف.

دعنا نترك عقولنا فى غرفة حفظ المعاطف مع مظلاتنا وقبعاتنا. نريد هنا إحاسيسنا المرهفة فقط، الجزء الحر فينا - إننا فى *روز مرشولم،* بيت الأشباح.

ثم فكروا فى عدم أهمية العادة custom والملابس - تذكروا فقط اللون الذى يتدفق فى عروق الحياة - أحمر أو رماديا كما تريده الشمس أو القمر أن يكون، داكنا أو فاتحا كما نريد.

لذلك انظروا إلى ما هو أمامكم بأعينكم وليس من خلال ثقب القفل أو منظار الأوبرا لأن ساعتها لن تروا شيئاً.

ثم إنكم لن تروا الشكل الجليل والملهم الذى يمر أمامكم ولن تشعروا بنار القوى باعثة الحياة التى تقف أمامكم ولن تدركوا على الإطلاق سبب وجود الأمر كله. لكن كفوا عن أن تصبحوا فضوليين - القوا بالهم بعيدا وادخلوا فى ممارسة هذا الأمر كما لو أنكم فى احتفال دينى قديم وساعتها ربما تدركون قيمة الروح التى تتحرك أمامكم بصفتها ربكاوست.

هل تعتقد أنك ترى صورة حزينة وكئيبة أمامك؟ انظر ثانية. ستجد منظراً مبهجا بشكل مدهش.

سترى الحياة كما تمثلها ربكاوست، الإرادة فى الفعل حرة حتى النهاية. هذا فى حد ذاته إلهام بلا حدود.

سترى حمقى يحيطون بشكل الحياة هذا، حمقى إما جبناء، أو محتالون، أى أمثلة مشوهة من الكائنات الحية living beings لكنها ليست مخلوقات living creatures.

ستسمع هؤلاء الحمقى والمحتالين والجبناء وهم يتحدثون ويأملون فى اصطياد الحياة، وتقييدها والتحكم فيها - وسترى *الحياة منتصرة* والحماقة مدمرة.

أنا لا أعرف أين - باستثناء عند إبسن - نستطيع أن نجد اليوم مثل هذا الولاء للعقيدة القديمة أو مثل هذا الداعية من أجل فردية الشعلة flame.

هكذا يمكن أن يمثَّل إبسن ويقدَّم على المسرح لكى يجعلوه تافها وحقيرا. ولهذا يجب علينا أن نتذكر دائما قدرتنا الفنية artistry وننسى ميلنا الطبيعى نحو التصوير الفوتوغرافى. يجب علينا من أجل هذا الشاعر الجديد أن نعيد تشكيل مسرح جديد.

وهذا هو أبسط شىء فى العالم - لأن الأسباب متعددة ولا يمكن تدمير الإرادة فى إعادة الصياغة.

لذلك من الممكن الآن أن نعلن أن ميلاد *المسرح* الجديد وفنه الجديد قد بدأ"(٤٠).

كان جمهور ليلة الافتتاح متحمساً وكان الممثل الإيطالى العظيم سالڤينى Salvini من بين هؤلاء الذين قادوا التصفيق وأعلنت ديوز وكريج فى نشوتهما المشتركة عن نيتهما فى العمل معا مرة ثانية. "يجب عليك أن تضع لى تصميمات جديدة لمسرحية *السيدة من البحر* *The Lady from the Sea* وبوركمان *Borkmann* و*كيلوباترا* و*غادة الكاميليا* وكذلك مسرحيات ريبرتوارى" [٤١].

وبدأ كريج العمل فى مسرحية السيدة من البحر لكنه تلقى تلغرافاً فى يوم من الأيام: "نقدم مسرحية روزمرشولم فى نيس Nice. المنظر غير مناسب. احضر حالا. عندما وصل وجد أنه بسبب أن خشبة مسرح الكازينو فى نيس كانت صغيرة جدا فقد اختصرت المناظر التى قام بتصميمها مما أفسد التناسب الذى تدين له المناظر بقوتها الدرامية. وانفجر فى ثورة غضب وانتهت فكرة المزيد من التعاون مع ديوز بكاملها. وردت على غضبه بملحوظة: "الذى فعلوه بالمنظر الذى صممته فعلوه لسنوات بفنى" [٤٢].

فى ١٩٠٦ عندما انفرز بشدة المسرح الإيطالى فى الواقعية الأكاديمية كانت مسرحية *روزمرشولم* تمثل بالتأكيد إنجازا استثنائيا ولكن بعد واقعة نيس كان كريج ميالا إلى أن يضعها إلى جانب ما كان قد حدث حول مسرحية *ڤينيسيا* مصونة. لقد أحس أنهم خانوه مرة ثانية وأن عمله تم تخريبه وأن فنه أهين. لقد كانت مسرحية *روزمرشولم* بمثابة حجة أخرى تؤيد إيمانه الراسخ بأنه يجب أن يكون هو المتحكم الوحيد فى أى عرض مسرحى يقدمه.

إلا أن عمله فى البرجولا أكبر بكثير من كونه حدثاً قصيراً فى حياته الفنية لأنه كشف إيطاليا أمامه، إيطاليا التى عرفها فقط من الصور فى المعرض الوطنى National Gallery . لقد رأى معمار عصر النهضة بعينيه كما كان بدلاً من رؤيته فى صور صغيرة مؤسلبة وسماء توسكان Tuscan الصافية فوقه. كانت لديه فرصة قليلة لاستيعاب جو فلورنسا Florentine atmosphere لأنه قضى وقته فى المسرح يعمل بنشاط محموم فى مناظر مسرحية روزمر *شولم* . لكن فى فبراير ١٩٠٧ عاد إلى فلورنسا المدينة التى كان لكل مبنى فيها تاريخه وكل شارع تقاليده وكان كل دكان shop خشبة مسرح - مدينة وفق هواه هو حيث بدت التفرقة بين المسرح والحياة الفعلية غير موجودة. إن كريج يتوقف عند هذه النقطة فى مذكراته التى لم يكملها:

العاشر من فبراير. فلورنسا. وحيدة .

وحيدة تجلس البومة البيضاء تسخّن حواسها الخمس فى برج الجرس"[٤٣].

# هوامش

١- Towards a New Theatre ، انظر مرجع سابق الصفحتان ١٩ و٢٨.

٢- On the Art of the Theatre، ملحوظة على اللوحة المواجهة لصفحة ٢٦٢ ( ليس فى the Mercury Books edition)

٣- "On the Art of the Theatre" مرجع سابق، ص١٤٢.

٤-أقتطفه William Rothenstein، Men and Memories, vol,2,p.55

٥- On the Art of thr Theatre، مواجهة لصفحة ١٣٦. مقتطف من ملحوظة عن التصميم لمسرحية *هاملت* الفصل الأول المشهد الرابع والذى أخذه كريج معه إلى ألمانيا فى ١٩٠٤ عندما زار ڤيمار للمرة الأولى بناء على دعوة الكونت كسلر ليس فى (the Mercury Books edition)

٦- Woodcuts and some Words, ، مرجع سابق، ص ٣٧.

٧- انظر The Mask, Vol.I, no 2 April 1908, pp. 17-20: 'The Energy of the German Theatre'. هذه المقالة بتوقيع چورچ نورمان أحد أسماء كريج المستعارة.

٨- هذه المادة فى The Gordon Craig Collection at the Bibliothèque de l'Arsenal, Paris.

٩- انظر Towards a New Theatre, pp. 29-31 .

١٠- Harry Kessler, 'Edward Gordon Craig's Entwürfe für Theater-Dekorationen und Kostüme' , in Katalog über verschied. Entwürfe fur scenen und Kostüme für das Theater und einige Zeichnungen englischer Landscenen von Edward Gordon Craig (Friedmann und Weber, Berlin W., December 1904).

١١- نسـخـة إيزادورا دنكن من لقـائهـمـا منشـورة فى *My life*, Gollancz, London 1928, pp. 193- 211. ينكر كـريج دقة هذا التـقـرير ويشك حـتى فى إذا ما كانت إيزادورا هى التى كتبته فعلاً (ظهر الكتاب بعد موتها المأساوى بوقت قـصـيـر). عن مـوضـوع المقـابلة انظر *Index to the Story of my Days*، مـرجع سـابق ص ٢٥٦ ومـا بعـدهـا ومـقـال كـريج "ذكـريات عن إيزادورا دنكن فى *The listener* – ٥ يونيو ١٩٥٢- الصفحتان ٩١٣-١٤.

١٢- Lugnè-Poe, *La ParadeIII, Sous les ètoiles, souvenirs de théâtre* (1902 - 1912), Gallimard, Paris, 1933, p. 239.

١٣- *Index to the Story of my Days,* مرجع سابق، ص٢٦٨.

١٤- نفس المرجع ص ٢٤٢.

١٥- 'Uber Bühnenausstattung', in Kunst und Künstler, Jahrgang III, Heft II, Verlag Bruno Cassirer, Berlin 1904.

١٦- يُنصح فى هذه النقطة، حيث إن كثيراً ما تحدث أخطاء فى هذا الموضوع، أن نشرح أن كتاب فن *المسرح* وكتاب فى فن *المسرح* كتابان مختلفان. كتاب فن *المسرح* هو عنوان "الحوار الأول" المنشور فى ١٩٠٥ والحوار الثانى، الذى نشر لأول مرة فى *القناع*، المجلد ٢ رقم ٧٠٩، يناير ١٩١٠- ص ١٠٥-٢٦.

فى فن *المسرح* نشر لأول مرة فى لندن فى ١٩١١ وهو مجموعة مهمة من المقالات تضم بالإضافة إلى الحوارين المذكورين بأعلى عددا من المقالات المعاد طبعها من *القناع*.

١٧- *On the Art of the Theatre*، مرجع سابق ص ١٣٨.

١٨- بعد ذلك بسنتين فى مقال "الممثل والسوبر ماريونيت" يتخذ كريج موقفاً صارماً ضد The Gesamtkunstwerk قائلا: " كيف يمكن أن تتجمع كل الفنون وتكوّن فناً واحدا، يمكن أن تقدم فقط نكتة واحدة - مسرحاً واحداً.. إنك لا تستطيع أن تدمج (الفنون) وتصرخ قائلا إنك خلقت فناً واحداً. (*On the Art of The Theatre*, p. 73).

١٩- *On the Art of the Theatre*, p. 144.

٢٠- نفس المرجع، ص ١٤٨.

٢١- نفس المرجع، ص ١٦١.

٢٢- نفس المرجع، ص ١٧٦.

٢٣- نفس المرجع، ص١٧٨.

٢٤- نفس المرجع، ص ١٨٠ - ١٨١.

٢٥- كانت لدىّ الفرصة لأذكر The Art of the Theatre, the Second Dialogue، الذى كتبه كريج فى ١٩٠٩ والذى نشره فى *القناع* ١٩١٠. وهذا يختلف فى طابعه عن The "First Dialogue" والذى يهتم بصورة خاصة أكثر بالنواحى العملية فى المسرح. بصفة خاصة، يصف كريج تنظيم مسرح ستانيسلافسكى ويعبر عن رأيه أن على إنجلترا أن يكون لها مسرح قوى وليس "مسرح مجتمع" وقبل كل شىء "كلية" لفن المسرح تضم مسرحين، أحدهما مفتوح والثانى ذو سقف - ومعمل تجريبى حيث "سيتم اختبار كل نظرية ويتم تسجيل النتائج" - وهذا - كما قال - يجب أن يلقى "دعماً عملياً من الدولة". (انظر *On the Art of the Theatre*, pp. 217, 239 - 40, 245).

٢٦- *On the Art of the Theatre*, p. 168.

٢٧- - Manuscript: '1904, Germany, Berlin, Weimar' 1905 Weimar' Gordon Craig's private collection.

٢٨- Manuscript: 'Über-Marions. - Berlin 1905 - 1906, Gordon Craig Collection, Bibliothèque de l'Arsenal, Paris.

٢٩- انظر المخطوط المقتطف بأعلى.

٣٠- *Catalogue of an Exhibition of Drawings and Models for Hamlet, Macbeth, The Vikings and Other plays*: by Edward Gordon Craig - City of Manchester Art Gallery, November 1912, No. 162. Design for a stage scene and Movement *The Steps* (reproduction, p.21.

٣١- انظر: *Towards a New Theatre*, pp. 41- 7, حيث تظهر التصميمات الأربعة لـ درجات السلم.

٣٢- *Towards a New Theatre*, p. 45.

٣٣- انظر: *Catalogue of Etchings, being Designs for Motion*, by Gordon Craig, Florence, 1908, p. 10.

٣٤- ملاحظات على المخطوط ترجع إلى ٢٤ يناير ١٩٠٦ في '1904 Germany, Berlin, Weimar, 1905 Weimar' in Gordon Craig's private collection.

٣٥- *The Theatre Advancing*, Constable, London, 1921, p. Ixxxiv.

٣٦- *On the Art of the Theatre,* عنوان اللوحة المواجهة لصفحة 1911 ,
(the Mercury Books edition) ليس فى طبعة ١٩١١.

٣٧- انظر .See Isadora Duncan, *My Life*, pp. 212 ff

٣٨- نفس المرجع ص ٢١٧.

٣٩- نفس المرجع ص ٢١٨.

٤٠- برنامج لـ .*Rosmersholm*, Teatro della Pergola, Firenze

٤١- اقتطفه كريج من مقال Quoter by Craig in his article 'On Signora
Dus', *Life and Letters,* London, September, 1928.

٤٢-مذكرة أرسلت إلى كريج the Hôtel du Rhin, Nice (1907). Gordon
Craig Collection, Bibliothèqu de l'Arsenal, Paris.

٤٣- .E.Gordon Craig, *Index to the Story of my Days*, p. 300

# (٦)

## *القناع والسوبر ماريونيت*

عند وصف حياة كريج العملية وأعماله يجب على المرء أن يحذر من رسم صورة ثابتة له. لم يكن كريج أبداً صاحب نظريات جامدة. صحيح أنه منذ تخلص من تأثير الليسيوم عليه ظل فى هجوم ضار لا يهدأ على الواقعية فى المسرح، هجوم لا يتوقف على كل شىء يحط من قدر فن المسرح. لكنه كان مهتماً قبل كل شىء بطموحات معينة وبالبحث والتجربة. كان عمله موجهاً نحو تحقيق طموحاته وكان بحثه يرشده حتى لو بدا فى بعض الأحيان أنه غارق فى الأحلام. كان دائماً يخطط لتصوراته فى المستقبل لأن عمله اتخذ شكل الخطط. لم يحاول أبداً أن يفرض مفاهيمه على إطار موجود لأن هذا قد يعنى تشويهها أو تحريفها. لقد حاول فقط إيجاد الوسائل التى تنفذها.

ومن ١٩٠٧ إلى ١٩١٤ تقدم بثبات على جميع الجهات – فى أبحاثه العلمية وفى اختباره للنظريات وفى عمله التجريبى وفى تطبيق ونشر آرائه. كانت قاعدته إيطاليا على الرغم من وجوده أحيانا فى لندن أو باريس أو موسكو. ظلت فلورنسا مقره الرئيسى. هناك كتب الممثل والسوبر ماريونيت The Actor and the Uber - marionette وصمم ستائرة وقام بالتجريب فى نماذج خشبة المسرح ونشر *القناع The Mask* ووضع تصميماته لمسرحية *هاملت* وهناك فتح مدرسته. ففى وقت مبكر فى سبتمبر ١٩٠٨ استأجر ستوديو مثالياً The Arena Goldoni

وهو مسرح مفتوح على الطريقة الرومانية Roman بنى فى بداية القرن التاسع عشر فى موقع لمعبد قديم. وأصبح هذا ليس فقط الاستوديو الخاص به ولكنه ورشته ومكاتب *القناع* و - فى الوقت المناسب - مبنى مدرسته.

كانت هذه هى أكثر فترات حياته العملية إنتاجاً على الرغم من أن المرء قد لا يظن ذلك على أساس الأعمال التى جعلها معروفة للجميع. خلال السنين السبع هذه أخرج مسرحية واحدة فقط هى هاملت التى قدمت على مسرح الفن بموسكو وهذه - وقد كانت مهمة بلا شك، أثارت جدلا شرسا ولاقت سوء فهم كبير. لا يعنى هذا أنه قرر بصفة نهائية أن يرفض كل عرض يعرض عليه ولا يعنى أن العروض عليه كانت قليلة. لقد كان تأثيره يتزايد فى ثبات. وكانت أفكاره آخذه فى الانتشار فى أنحاء أوروبا. ويمكن تأليف كتاب كامل فى موضوع الخطط التى لم تسفر عن شىء - المفاوضات التى كانت تبدأ لتنقطع والعقود التى مزقت أو الأعمال التى توقفت أو رفضت. كلها ساعدت فى جعله شخصية أسطورية. يجب ألاً نبالغ فى تقدير أهمية مثل هذه الأمور كما لا يجب أيضا أن نتغاضى عنها لأنها تساعد فى بناء صورة للرجل.

فى ١٩٠٧ كان كريج يعمل فى فكرة باليه، *النفس البشرية Psyche* وضع له عددا من الرسومات بعضها موجود الآن فى المكتبة القومية *nationalbiblisthek* فى ڤيينا (اللوحة ١١ب). وهى تبين ستائر ضخمة وفضاءات عريضة يكتسحها الضوء والظل وأشكالا بشرية نلمحها لحظة الحركة تقريبا. ليست هذه - بالمعنى الصارم - تصميمات لمناظر لكنها بالأحرى صور مسرحية، اسكتشات للمخرج ولمصمم الرقصات. أطلع الكونت كسلر ديا جيليف Diaghilev على المشروع

فوجد أنه جرئ أكثر مما ينبغى. كانت رؤى كريج الشاسعة شيئاً مختلفاً تماماً عن فن الكتب المصورة لباكست Bakst وبنوا Benois ولم تكن للحركات الدرامية التى كانت فى ذهنه علاقة بأسلوب الرقصات عند أساتذة الباليه الروس. كان فن كريج على الطرف النقيض للمغامرات الزخرفية للباليه الروسى.

فى ١٩٠٨ تقدم إليه رينهارت مرة ثانية باقتراح أن يضع تصميمات المناظر لمسرحية *الملك لير* على مسرح Deutsches Theater[1] استغرق كريج أسبوعا لوضع اسكتشاته. إلا أن رينهارت مرة ثانية طلب تغييرات ورفض طلبه. وبدلا من الاعتراف بالهزيمة طلب من كريج - بناءً على ذلك - أن يخرج *الأورستيا Oresteia* ثم *أوديب Oedipus* لسوفوكليس Sophocles من إعداد هوفما ناثال لكن الأمر لم يسفر عن شىء وفشلت المفاوضات. "لم يرضى أن يتنازل" هكذا جاء فى الملحوظة فى سيرة حياة كريج التى ظهرت بعد ذلك بسنوات قليلة فى كتاب "*مسرح حى*" *A Living Theatre*[٢].

دعى كريج إلى هولنده ليخرج عرضا لمسرحية *كل إنسان Everyman* لكن هذا أيضا لم يسفر عن شىء. ثم تلا ذلك *مهزلة جادة Solemn Farce* . منذ مسرحية *ضجة كبيرة على لا شىء Much Ado About Nothing* لم يشترك فى أى عمل على مسارح لندن سواء كمخرج أو كمصمم مناظر. لكن الدوائر المسرحية الرسمية فى بلده كانت قد بدأت أخيرا تدرك أنه لم يكن ابن إيلين تيرى فقط لكنه فنان له سمعة أوروبية. وفى ١٩٠٨ طلب منه هربرت بيربوم Herbert Beerbohm أن يصمم المناظر لمسرحية *ماكبث Macbeth*[٣]. وعلى الرغم من أن كريج لم تكن لديه عادة أن يقصر عمله على تصميم المناظر لعرض

مسرحى وافق لأنه رأى أن ذلك قد يساعده فى الحصول على المال من أجل *القناع*. وقام بعمل رسومات طبع بعض منها بعد ذلك فى كتاب *نحو مسرح جديد* *Towards a New Theatre* وقام بإعداد الموديلات. هذه المرة كان راسم مناظر إنجليزى هو جوزيف هاركر Joseph Harker هو الذى أقنع ترى Tree بأن التصميمات لم تكن عملية وألغى العقد. أثارت هذه الحادثة جدلاً أريق فيه شلال من الحبر وأمسك خصوم كريج ببعض رسوماته وخاصة تلك المتعلقة بمسرحية *ماكبث* وأعلنوا أنها لا تصلح للاستخدام، إن الأشكال figures الدقيقة لم تكن تتناسب مع الحوائط العالية جداً وأن من الواضح أنه ليس هناك مسرح كبير بما فيه الكفاية للمناظر بهذا الحجم.

من هذا كان يمكن القفز بسهولة إلى نتيجة أن كريج لم يكن إلا حالما - وهى قفزة تمت فى لهفة قام بها مصمم المناظر الأمريكى والمؤرخ المسرحى لى سيمونسون Lee Simonson وهو ممن ينتقصون من قدر كريج بضراوة على الرغم من ثنائه المتحمس على أدولف آبيا Adolphe Appia [٤]. ولسوء حظ لى سيمونسون أن أثبت كريج بعروضه المسرحية فى لندن وموسكو أنه قادر تمامًا على أن يأخذ فى الاعتبار متطلبات خشبة المسرح وأن يطوّع نفسه للمسارح كما كانت فى ذلك الوقت حتى لو كان يريد شيئا مختلفا. وبالصدفة أجاب على سيمونسون قبل ذلك بوقت طويل فى "حوار بين مخرج مسرحى وفنان مسرحى" الذى كتبه فى ١٩١٠ ونشره فى كتاب *المسرح يتقدم* *The Theatre Advancing*:

***المخـــــرج:***

حقاً، إنك تنظر إلى الأمور بطريقة غريبة، انزل الآن إلى الأرض واخبرنى كيف يمكننا أن ننفذ تصميمك على خشبة المسرح.

**الــفـــنـــان:**

لا نستطيع. لقد قلت لك ذلك مراراً وتكراراً لكن أسئلتك كانت سريعة حتى إنك لم تدعنى أخبرك بشىء ينقذ الموقف. ذلك التصميم، كما قلت توّا معمول لكى يعطيك انطباعا معيناً - عندما أعمل نفس المنظر على خشبة المسرح من المؤكد أنه سيكون شيئاً مختلفاً تماماً فى الشكل واللون لكنه سيخلق فيك نفس الانطباع كهذا التصميم الذى هو أمامك الآن.

**المخـــــرج:**

شيئان مختلفان تماماً سوف يخلقان نفس الانطباع. هل تمزح؟

**الــفـــنـــان:**

لا. أنا لا أمزح. ولكننى سأمزح إذا كنت أنت مصراً على ذلك.

**المخـــــرج:**

لا. أخبرنى بالمزيد. اشرح ماذا تقصد؟

**الــفـــنـــان:**

حسن. إن تصميم منظر على الورق شىء ومنظر على خشبة المسرح شىء آخر. الاثنان لا علاقة لهما ببعضهما البعض. كل منهما يعتمد على مائة طريقة ووسيلة مختلفة لخلق نفس الانطباع. حاول تطويع الواحد منهما للآخر وأنت تحصل فى أفضل الأحوال على تفسير جيد(٥).

جاءه عرض آخر لـ بعض الأهمية قبل الحرب العالمية الأولى. كان چاك روشيه Jaques Rouché، بعد أن أنشأ مسرح الفنون فى باريس Théâtre des Arts

متحمساً لضمان تعاون الرجل الذى اعتبره "أحد أعظم المجددين فى زماننا"[٦].
كان قد رأى صوراً فوتوغرافية لعروض كريج المسرحية وصور تصميماته وكان على دراية جيدة بأفكاره والتى وضعها فى كتابه *الفن المسرحى الحديث* *L Art th tral moderne* . وتم فى ١٩١٠ الاتصال بينهما عن طريق بيو Piot الرسام.
كانت هناك مقابلات وخطابات. وكانت المفاوضات مطولة وأحيانًا صعبة ووضع كريج شروطاً شديدة القسوة فى كلا الأمور الفنية والأمور المالية [٧]. وأخيرا تم الوصول إلى اتفاق تقريباً – عندما أعاد كريج فجأة العقد دون توقيع. وطبقاً لروشيه، كان السبب الحقيقى لانهيار المفاوضات شيئاً كان كريج قد قاله فى إحدى مقابلاتهما: "اسمح لى أن أغلق مسرحك لمدة خمس سنوات، اسمح لى أن أنشىء مدرسة للممثلين ومدرسة لمصممى المناظر ومدرسة لمصممى الملابس ونجارى المسرح. وإلا خلال أسابيع قليلة، أستطيع أن أحقق أفضل ثانى شىء فقط، شيئا متوسطا بحيث تستطيع أن تستغنى عنه"[٨]. هل كان هذا مجرد نكتة؟ على الإطلاق. كان كريج منذ سنوات مضت – بينما كان يعد لعروضه فى لندن – قد اكتشف فعلا ضرورة العمل المنهجى والحاجة إلى رفض الارتجال. كان قد كتب فى ١٩٠٨: "اتجاه المسرح الغربى هو تجاهل المبادئ الحيوية للفن: أن يخترع أو يستعير على عجل ما يسمى بالإصلاحات التى قد تجذب الجمهور وليست تلك اللازمة لصحة الفن. إن الاستعجال هو طابع كل الأمور فى المسرح اليوم، الإصلاحات العاجلة والاستعداد العاجل والأفكار العاجلة التى تنفذ على عجل"[٩]. ولذا كان كريج يتوق إلى مدرسة له، كانت الحاجة إليها آخذة فى الوضوح كل عام. وفى نهاية ١٩٠٩ وقبل أن يقابل روشيه بوقت قصير كتب فى يومياته ١ *Daybook1:*

"يحتاج المسرح إلى مدرسة، يحتاج إلى مدارس كثيرة. مدارس عملية ومدارس فنية مدارس للنظرية وللدراسة التجريبية لفن المسرح. لكنا جهلاء أكثر مما ينبغى. فهل يستيطع مثلا أى شخص على المسرح اليوم أن يخبرنا ماهى اللغة ومن أين تأتى - ما هو تاريخها؟ هل يستطيع أحد على المسرح أن يخبرنا ما هو الضوء؟ من أين يأتى - ما هى قدراته - لا - إلا أن هذين الشيئين، الضوء واللغة عظيمان. وهما أقل الأجزاء فى مادتنا فى المسرح الحديث.

كلاهما عوامل عظيمة فى مسرحنا الجديد فى الغد.

أين الدراسة إذن؟

أريد أن أجلس وأن أدرس أسبوعا بعد أسبوع فى القاعة بينما يوضح لى شخص ما يعرف كل شىء عن اللغة بعض معلوماته"[١٠].

فى بداية ١٩٠٧ يلاحظ كريج فى فهرسه *Index* "نتيجة: الحرية وثمنها"[١١] قبل ذلك بعشر سنين كان قد اعتزل التمثيل وهذا التحرر الأول جعل من الممكن له أن يتجه إلى الإخراج وأن يطبق نظريات. فى ١٩٠٧، وكان وحيداً فى فلورنسا وعلى وشك الافتراق عن إيزادورا وجد نوعاً جديداً من الحرية كانت نتيجته أن دخل مرحلة الدراسة الصبورة المتفردة والتى كان من شأنها أن تمكنه، أو هكذا اعتقد، من أن يكون له تأثير أكثر مباشرة على المسرح المعاصر. ليست هناك مصادفة بالنسبة للقول الذى اقتطفه من فلوبير Flaubert فى مقال فى تلك الفترة: "يجب على الفنان أن يكون فى عمله مثل الإله فى الخلق، لا يرى لكن

قوته شاملة. يجب أن يتم الشعور به فى كل مكان ولا يرى فى أى مكان. يجب أن يرتفع الفن فوق العاطفة الشخصية والحساسية العصبية nervous susceptibility حان الوقت. حان الوقت لنعطيه كمال *العلوم الفيزيقية* عن طريق منهج لا يرحم"[١٢].

وفى نفس التاريخ أضاف: "كل شىء سار على ما يرام ذلك العام ١٩٠٧: البارافانات Screens *والمنظر* والسوبر ماريونيت و "الأشكال السوداء Black Figures *والقناع*" [١٣]. وأثناء السنوات القليلة التالية قام بإتمام مكتشفاته وحاول تطبيقها، أن يضع اللمسات النهائية لخطط كانت موجودة منذ مدة طويلة ويطبقها بمساعدة الآخرين أو بدون مساعدة وتداخلت المشروعات المختلفة كما يمكن أن نراه من *يومياته*. إن قصة القناع مضفرة مع تجاربه على موديلاته ومع إعداده لعرضه لمسرحية *هاملت*.

ويمكن أن نتتبع مجرى عمل كريج أسبوعاً بعد أسبوع أو حتى يوماً بيوم ولكن عندما نفعل ذلك سنفقد رؤية خطوط القوة التى كانت تجرى خلال ذلك العمل. لذلك يبدو لى من الأفضل أن نقدم ليس تقريراً قائماً على التتابع الزمنى الصارم لأنشطته المختلفة ولكن تحليلاً دقيقاً لكل تجربته - *القناع* والـ" ألف منظر فى منظر واحد". Thousand Scenes in one Scene، عرض هاملت فى موسكو، مدرسة فن المسرح والمشروعات (*آلام القديس ماثيو St Matthew Passion* لباخ والتى كانت المحصلة النهائية للدراسة والتجريب فى سبع سنوات. إن الصلات بين هذه الأعمال المتنوعة سوف تأتى إلى الأضواء من تلقاء نفسها.

فى فبراير ١٩٤٥ صدر العدد الأول من "المراجعة الدولية للفن الدرامى" فى فرنسا تحت عنوان *أقنعة Masques*. قال چاك كوبو Jacques Copeau وهو يقدمه إن العنوان يذكره بالوقت الذى كان يقوم فيه بأبحاثه الأولى، الوقت الذى كان كريج يصدر فيه القناع دون مساعدة من أحد تقريباً: "إن من الجحود أن ننسى هذا". هكذا كتب كوبو. "ويكون من الوقاحة حتى أن نأمل أن تكون *الأقنعة Masques* حرفياً craftsman أكثر تجهيزًا بالمعدات الكاملة ورائداً أكثر جرأة من *القناع* واستمر ليقول:

"لأن هذه المجلة التى لقنتنا المبادئ بشكل كريم وأرشدتنا بشكل ساعدنا ليست على الإطلاق متخلفة عن زمانها. اليوم عندما نقلب الصفحات داخل جلدتها الجمينة المصنوعة من اللهاة ندرك بشكل أوضح من أى وقت آخر أنها ربطت المسرح بكل الأشكال العظيمة للفن وحاولت أن تنقذه من كل أنواع الجمود فى المكان. ليس هناك فنان فى يومنا هذا هرب بعالمه الكامل من تأثيره"[١٤].

إن كلمات كوبو صحيحة الآن كما كانت صحيحة فى ذلك الوقت. وكما قلت من قبل كان كريج يفكر فى المجلة منذ ١٩٠٥. فى مايو ١٩٠٧ بدأ ينفذ خططه بالتفصيل. كان أولا وقبل كل شىء يفكر فى الطبع بثلاث لغات ، الإنجليزية والألمانية والهولندية. وكان هناك اقتراح حتى بطبعة فرنسية. لقد اضطرته صعوبات الترجمة والاعتبارات المالية أن يحد من طموحاته. وخرج العدد الأول من جريدته "الجريدة الشهرية لفن المسرح" فى مارس ١٩٠٨ بالإنجليزية فقط. وقد بدأها برأسمال متواضع، ٥جنيه استرلينى. وأصبح عليه الآن أن يتعامل مع الطابعين وصانعى الكليشيهات وأن يتابع ظهور الأعداد بانتظام. وظل كريج

يصـــدر *القناع* من ١٩٠٨ إلى ١٩٢٩ دون عـــون مـــالى من أى نوع. وجـــاءت الاشـتـراكات والمبيـعـات بما يكفى بصـعـوبة لتـغطيـة تكاليف الطبـاعـة والبـريد والإعلان.

وعند قراءة الإصدار الأول لـ"قناع" يعتقد المرء أن الذى أصدره هو فريق كبير متحد اتحاداً وثيقاً. "صحيح أن الفريق كان فى وحدة وثيقة لكنه كان يتكون من ثلاثة أشخاص أو بالأحرى شخصين: جينو دكى Gino Ducci صديق كريج وهو رجل بريد كان يعمل كمدير مسئول ودوروثى نفيل ليز Dorothy Neville Lees كمحررة ومساعدة . والأخيرة هى التى كانت -بإخلاص لا يكل - تطبع المقالات على آلة الطباعة وتصحح البروفات وتذهب لمتابعة الطابعين والموردين الآخرين وتشرف على عمل الكليشيهات وتنبه ذاكرة المشتركين وتقوم بأعمال الترجمة من اللغة الإيطالية وتكتب مراجعات الكتب وتفتش فى المكتبات لتجد المستندات التى لا تعرف المكتبات أنها تمتلكها[١٦] . ثم كان كريج نفسه. كان رسميًا "المستشار الفنى" فقط للمجلة لكن فى واقع الأمر هو الذى أبقى على المجلة حية. لم يرشد سياستها فقط لكنه كان يكتب مقالات لا عدد لها وكان يحفر كليشيهات خشبية لا حصر لها. "ولم تكن *القناع* لتصدر إلا فى فلورنسا وبى كصاحبها - معى لا يجب أن يكون هناك *انقطاع* بين الفكر والفعل. *الانقطاع* يفسد كل عملى"[١٧]. كانت *القناع* هى نفسه ذاتها.

إلا أن شخصية رابعة هى ج.إس. J.S هى التى وقعت على المقالة الرئيسية فى العدد الأول والتى بدأت فورًا تتلقى خطابات من إنجلترا وإيطاليا وفرنسا وألمانيا وحتى موسكو التى أرسل كريج له منها انطباعاته عن المسرح الروسى.

كان هذا الـ ج.إس هو"جون سمار" John Semar المحرر الرسمى *للقناع* لكن أحداً لم يستطع أن يراه بعينيه لسبب وجيه هو أنه لم يوجد إلا كستار لدوروثى نفيل ليز وقبل كل شىء لكريج الذى كان يكتب معظم المقالات الافتتاحية وكثيرا من المقالات الأخرى تحت هذا الاسم(١٨). إلا أن جون سمار كان واحدا فقط من الستين أو السبعين اسما الوهميين(١٩) الذين استخدمهم كريج فى المجلة عودة إلى ممارسة كان قد بدأها فى دوريته الأولى *الصفحة The Page* لم يكن لدى كريج أموال ليدفعها للمشتركين فى تحرير المجلة. وأثبت أنه قادر تماما بنفسه على أن يقدم من قلمه فقط تقريبا المادة اللازمة لمجلته - أولا مجلة شهرية ثم بعد ذلك مجلة فصلية لكن كان لا يمكن أن يظهر اسمه على كل صفحة. كان القراء سيملون رؤية اسمه. إلى جانب هذا، كان يستطيع أن يوصِّل آراءه بنجاح أكبر إذا استطاع الإيهام بأن مجموعة كبيرة من المشاركين الموثوق بهم معه كقائدهم مسموع الكلمة كانت تدعمه وتعمل على نفس النهج الذى يعمل به. حتى اسم المجلة كان ذا مغزى فالقناع لم يكن فقط أحد رموز المسرح، أحد العناصر الرئيسية للدراما أراد كريج أن يحيى استخدامه. فقد كان أيضا يجسد الصراع الذى يخوضه. كان عليه أن يرتدى قناعًا ليواجه خصومه. كانت حملته شكلاً من أشكال حرب العصابات حيث يجب أن يكون كل شىء سريا - قتال "حتى الموت" يجب أن يكون العدو فيه جاهلا بأعداد وأنواع القوة المهاجمة(٢١). من هنا كان هذا العدد الكبير من الهويات الخيالية fictitious identities والتى سعد بها بشكل واضح لأنه بدون محاولة خداع أعدائه كان يستمتع دائما بأن يغريهم إلى قدرهم بمؤامراته "الشيطانية".

ماذا كان هدف كريج من انتشار *القناع*؟ كان يصدر فى تلك الأيام فى إنجلترا وألمانيا والنمسا وإيطاليا وفرنسا وإيرلنده والولايات المتحدة عدد كبير من الصحف عن المسرح. لكن كان يحرر الأغلبية العظمى منها رجال لم تكن لديهم معرفة دقيقة بنظرية المسرح ولا خبرة عملية بالمسرح. كان معظمهم مجرد مركبات لتوصيل المعلومات، انتقائية بشكل يسبب الخطر بلا فكرة هادية. ولم يرغب كريج فى تقديم دعاية لتجربة فاترة أو إصلاح غير صادق. "أراد أن ينشىء وسيلة لنشر معرفة" الحركة الجديدة" التى كان قد بدأها وأفكاره فى المسرح. "بعد الممارسة تأتى النظرية" كان أول شعار لمجلة *القناع*.

"إن توجيهه سيكون ذا قيمة كبيرة (هكذا كتب ج.إس عن كريج) لأنه هو نفسه قد مارس ما سنقوم بالتبشير به ونحن عندما نبشر بما مارسه هو وما قد يضيفه الآخرون إلى تلك الممارسة سنحاول أن نبين أين يقع مستقبل المسرح. بالإضافة إلى ذلك، قد ندعى بضمان توجيه السيد كريج أننا قد ضمنا توجيه قائد حركة قامت فعلاً وهى آخذة فى الانتشار طولاً وعرضاً فى المسرح الأوروبى والتى تحتاج نظريتها الآن أن يُعبّر عنها بشكل قاطع وواضح حتى تقوى المعتقدات وتتحد القوى المتفرقة ويتحرك الجميع إلى الأمام بالاستقرار ووحدة الهدف نحو موضوع واحد - إعادة بناء فن جميل وقديم فى وقاره الأصلى"[٢٢].

وبسبب رغبة كريج في العمل من أجل "مسرح جديد" قائم على أساس "الجمال" كهدف للفن فقد رفض العادات التى سببت انحدار المسرح ورفض كل ما هو متعارف عليه ومعلن بالخطأ أنه "تقاليد". لكن هذا لم يكن يعنى أنه كان ينوى الانفصال عن الماضى، عن أشكال المسرح القديمة أو البعيدة. ففى ذروة ما

بدا أنه أكثر تجاربه ثورية أعلن أنه يقف إلى جانب التقاليد لكن التقاليد التى تستحق ذلك فقط:

**"دعنى هنا أقدم صورة سريعة عن رأيى فى ماضى وحاضر ومستقبل المسرح وأين يختلف رأيى عن آراء هؤلاء العاملين فى المسرح الحديث. أعتقد أن الجهد يجب أن يبذل *للتبسيط* وأنا أرى أن الجهد يبذل للتعقيد. أعتقد أن مادة المسرح نفسها تحتاج إلى التبسيط مثل أن نكون قادرين على خلق أعمال أبسط. لا أريد الرجوع إلى *طريقة* قديمة لكننى لا أريد أن أتخلى عن تقليد نبيل. أريد أن أبنى فوق حقائق قديمة - والتى هى فى الفن لا تبدو قديمة فى أى وقت"(٢٣)**

علينا أن نفهم هذا قبل أن نستطيع فهم معنى مجلة *القناع* والغرض منها كما جاء وصفه فى النشرة التمهيدية:

**"الهدف من هذه المطبوعة publication هو أن نعرض أمام جمهور ذكى جوانب كثيرة قديمة وحديثة من فن *المسرح* أهملت أو نسيت منذ زمن طويل. ليس من أجل محاولة ما يسمى بإصلاح *المسرح الحديث* - لأن الإصلاح الآن فات أوانه، ليس لتقديم نظريات لم يتم حتى الآن اختبارها فعلا ولكن لنعلن وجود حيوية بدأت تكشف عن نفسها بالفعل فى شكل جميل وقاطع مؤسس علي تقليد قديم ونبيل. هذا هو الذى تجدوه فى *العصر* *The Era* و*المسرح* *The Stage* الجريدتين الممثلتين للمسرح الإنجليزى الحديث، لن تجدونه فى مجلة**

**_القناع_. ستجدون فى _القناع_ شيئا لا يوجد فى أى مكان آخر. مجلة القناع تقدم مسرح المستقبل وبما أن هناك أشخاصاً كثيرين يحيون يهتمون بمسرح المستقبل فنعتقد أننا لن ينقصنا القراء. إن _مسرح المستقبل_ يحتضن كل ما له علاقة بمسرح الماضى.. فبدون دراسة حميمة ومحبة لمسرح القدماء يصبح من المستحيل على المرء أن يخلق مسرحا جديدا. فبسبب الاحتقار الذى يبديه هؤلاء الذين قاموا بما يسمى ب"الحركات الجديدة" new movements فى المسرح نحو المسرح القديم ماتت تلك الحركات بعد وقت قصير من قيامها"[٢٤].**

وهكذا لم تكن القناع مجلة نظرية خالصة ولا جريدة لتاريخ المسرح - لم يقلق كريج بشأن إحداث توازن بين النظرية والتاريخ فى تناسب دقيق يتفق مع ذوق كل فرد. لقد استحضر الماضى (الكوميديا ديلارتى commedia dell' arte و Sacre Rappresentazioni واحتفالات الربيع فى توسكانى Tuscani، إلخ) وأعاد طباعة الكتابات أو أعمال الحفر القديمة أو غير المعروفة (سرليو Serlio، وريكوبونى Riccoboni وجوزى Gozzi إلخ) ولفت الانتباه لفنون سقطت فى النسيان (الماريونيت.. إلخ) لسببين - لكى يبين كيف تضاءل المسرح الأوروبى فى بداية القرن العشرين بالمقارنة بالحيوية التى كان عليها فى القرون السابقة والتى لا تزال موجودة فى بلاد بعيدة معينة وليثبت أن مسرح المستقبل ليس ثورياً فى جوهره لكنه يمثل تطوراً طبيعياً وازدهاراً لتقاليد لم تنس أو تُحرَّف . إن مقالات القناع كانت في كثير من الأحيان يتقدمها أو يتبعها قطع من أفلاطون Plato وأرسطو Aristotle وجيته Goethe وفلوبير وشلجل Schlegel ونيتشه ولام Lamb وتولستوى وشكسبير ورسكين وباتر Pater ولا برويير La Bruyère إلخ.

لقد اختيرت مثل هذه المقتطفات بعناية فائقة لتوضح معتقدات وتدعم موقف المسرح الجديد ورواده.

هل تكون *القناع* - باتجاهها هذا نحو الماضى والمستقبل - قد تجاهلت الأحداث الجارية والمجهودات التى تبذل من أجل استعادة المسرح المعاصر لوقار الفن؟ أبداً لم يتم تخطى التطورات المسرحية في صمت - ولا أسوأ التطورات والتى هاجمها كريج" وكاتبو مقالات مجلته بشدة ولا التجارب الأصيلة الشجاعة التى اقتربت من مبادئ كريج. ولنعط قليلاً من الأمثلة فقط. تناقش القناع فى أوقات مختلفة العبقرية فى التمثيل لديوز وجراسو Grasso ومسرح ستانيسلافسكى Stanislavsky وإحياء المسرح البولندى الذى بداه ويسبيانسكى Wyspiansky وأعمال هفسى Hevesi فى بودابست Budapest وتعطى ييتس الفرصة لتقديم أفكاره بنفسه . هذا الهدف وهو التعامل بشكل مشترك مع الماضى والحاضر والمستقبل دون حذف أى من العناصر التى تنتمى إلى فن المسرح تم توضيحه منذ البداية نفسها. يتضمن العدد الأول من *القناع* مثلاً القسم الافتتاحى لواحدة من أكثر مقالات كريج شهرة هى "فنانو مسرح المستقبل" ومقالا لإدوارد هتلون Edward Hutlon"[٢٥] عن "الدراما الحقيقية فى إسبانيا" و"مذكرة حول الأقنعة لجون بالانس John Balance (أى كريج) وتحية إلى إليونورا ديوز كتبها كريج وإعادة نشر لواحد من أكثر الفصول أهمية لسرليو Serlio.

فى بداية القرن كانت القناع متفردة فى تفاديها لكل محاولة لترويج أى عمل مسرحى معين محدود limited وفى تأييد مثل أعلى متسق يضم كل عناصر فن

المسرح. لقد كانت أول مجلة للمسرح تكون لها سياسة معتمدة وتلتزم بها متحدية كل العقبات، المجلة الأولى التى تكرس نفسها لقضية وتدافع عنها ضد أنياب التحيز والدوجما طيقية. لقد عملت كناطق بلسان أفكار كريج وآماله -عزمه على وضع أسس مسرح جديد كانت خطوطه العريضة آخذه فى الاتضاح بانتظام ومحاربة الانحطاط بكل أشكاله -محاربة الواقعية والسوقية والنزعة التجارية ونظام النجم والبحث عن التأثير الرخيص وتتبع المصالح الأنانيـة والجبن واللامبالاة. وإذا كان يلجأ كثيراً إلى العبارات التى تحتوى تناقضا ظاهريا فذلك لأنه لا يجب إهمال أى شىء من شأنه أن يعمل على هز رجال وجماهير المسرح لإخراجهم عن رضاهم الكسول عن ازدهار ظاهرى كان المسرح وراءه يهبط إلى الدمار الأخلاقى.

من الصعب تقييم تأثير القناع لأن كثيرا من المقالات التى كتبها كريج لها أعيد طبعها بعد ذلك فى كتبه وخاصة كتابى "*فى فن المسرح*" و "*المسرح يتقدم*" وقد وصلت فى هذا الشكل بدون شك إلى دائرة أعرض من القراء. لكن ملفات المجلة تكشف عن جمهور دولى. فقد جاءت الاشتراكات من إنجلترا وأمريكا وإسبانيا وفرنسا وألمانيا وفنلنده وإيطاليا والنمسا وكندا وروسيا والهند. وكان من بين المشاركين بالمقالات وولتر كرين Walter Crane ولورد دنسانى Lord Dunsany وهوجو فون هوفمانثال وبرسى ماكاى Percy Mackaye و و.ب.ييتس وجاستون جاليمارد Gaston Gallimard وإيفيت جيلبرت Yvettte Guilbert وجاك كوبو Jacques Copeau وجاك روشيه وكينيث ماكجوان Kenneth MacGowan ولويس جوفيه Louis Jouve وجيمس جويس James Joyce ودونالد أونسلاجر Donald Oenslager وجورج برنارد شو وتوسكانينى Tuscanini وماليبيرو

Malipiero وبيرنسون Berenson – إذا ذكرنا فقط الأكثر شهرة. وقد انهالت رسائل الثناء من إيفيت جلبرت" هذه الجريدة معلم ومرشد فى نفس الوقت لأنها فى الوقت الذى تعلمنا فيه أشياء من الماضى توجه أيضًا مجهوداتنا فى المستقبل وهذا هو لماذا تكون *القناع* جريدتى"[٢٦] ومن ييتس: "*القناع* تلهمنى دائما.. إنها تخلق رؤية غامضة لنوع جديد من الفن الدرامى البهيج المتدفق. ليس هناك نوع من النقد له أى نفع للفنان إلا النقد الفنى، النقد الذى هو فن وفلسفة فى نفس الوقت وهذا هو ما تعطيه *القناع* للمرء"[٢٧] ومن ستريندبرج Strindberg وهو قارئ متحمس وهو يلاحظ فى مجلة Briefe ans Intinme Theater : "هناك أدب بأكمله عن الإحياء المسرحى، وأولاً وأخيراً أود أن أذكر مجلة جوردون كريج الرائعة *القناع*""[٢٨].

وقد حمل العدد الثانى من القناع، الذى ظهر فى إبريل ١٩٠٨، واحدة من أشهر مقالات كريج وهى "الممثل والسوبر ماريونيت"- The Actor and the Über marionettes ومن بين كتاباته كلها كان لها أكبر الأثر فى خلق أسطورة أنه كان حالما طوباويا يحتقر فن المسرح وتسببت فى نشأة أكبر عدد من حالات سوء الفهم والتعليقات المضلّلة والتفسيرات المتحيزة. وقد كتبت فى فلورنسا فى مارس ١٩٠٧ وهى تنادى بدراسة خاصة لتأخذنا وراء تناقضاتها الظاهرية وتساعدنا فى أن نضعها فى المكان المناسب من تطور أفكار كريج وأن نتفهم جيداً عدد وتنوع أصدائها ومدى تأثيرها فى مسرح اليوم.

ليس من الضرورى أن نبين كمقدمة لهذا الفحص scrutiny أن كريج نفسه كان من قبل ممثلا وأنه كان على معرفة لصيقة بأعظم ممثلى زمنه وقد رآهم

وهم يعملون وأنه قد خبر عمليا أنانية الممثل وقابل مقاومتها والتمرد الذى سببته. ما قاله عن الممثل فى ١٩٠٧ كان نتيجة خبرة طويلة تبعتها سنوات من التفكير.

من بين مخطوطات كريج غير المنشورة واحدة ترجع إلى ١٨٩٨[٢٩] وضع فيها آراء تشترك فى قليل من النقاط مع تلك الآراء التى عبر عنها فيما بعد فى *القناع*. فى ذلك الوقت بعد شهور قليلة من اعتزاله التمثيل رأى أن المسرحية بالنسبة للممثل مثل الشكل البشري للرسام وأنه لذلك من الطبيعى أن تحترم أوجه الجمال فى المسرحية تماما كأوجه جمال الموديل. يجب على التمثيل ألا يحاول نقل الواقع أو الحقيقة بل عليه أن يوحى بها. فهذا، كما يضيف كريج، فن خلاق لا يتم تعريفه بالكلمات هو لغة عالمية. كان كريج فى تلك الأيام لا يزال يرى أن المسرحية يجب ن يخرجها الممثل الرئيسى - بعد ذلك بسنتين أصبح هو نفسه مخرجاً وقدم مسرحية *ديدو وأينياس Dido and Aeneas* تلتها عروض أخرى وخطط وتصميمات للمناظر - رغم أنها لم تنفذ - تشهد بزاوية رؤيته الجديدة . ومن خلال هذه التجربة اكتشف جوهر فن المسرح وقبل مرور وقت طويل وضع مبادئه: يجب عدم الخلط بين فن المسرح والتمثيل والذى هو أحد عناصره فقط. يجب ألا يكون الممثل الرئيسى هو المخرج المسرحى لأن الممثل يجب أن يكون فى مكانه الصحيح ويتبع تعليمات المخرج الذى يحمل المسئولية الكاملة عن وحدة العرض ككل. ومنذ اللحظة التى وصل فيها كريج إلى هذه النتائج بدأ يفكر فى موضوع السوبرماريونيت.

والآن فى ربيع ١٩٠٨ جاء القول الشهير لأول مرة: "على الممثل أن يذهب ويأتى فى مكانه الشكل الجماد الذى يمكن أن نسميه السوبرماريونيت حتى يكسب لنفسه اسما أفضل"[٣٠] ستكون هذه الكلمة سبب كثير من سوء الفهم بقى حتى يومنا هذا. بل إن بعض الناس قفزوا إلى نتيجة أن ما أراده كريج هو طرد الممثل من المسرح إلى الأبد ووضع دمية خشبية مكانه. حقا، إن كريج شجع إلى حد ما على مثل هذا التفسير بقوله: " إننى أؤمن بالوقت الذى سنكون فيه قادرين على خلق أعمال فنية فى المسرح دون استخدام المسرحية المكتوبة ودون استخدام الممثلين"[٣١].

ولكى نستوعب جيداً المغزى الكامل لـ"الممثل والسوبر ماريونيت" يجب أن نقرأه فى صلته بمقالات أخرى نشرت فى نفس الوقت تقريبا منها "فنانو مسرح المستقبل" و "إلى مدام إليونورا ديوز" و "مذكرة حول الأقنعة" . ويجب أن نضع فى أذهاننا المتضمنات الكاملة لمجلة *القناع* – أن الوقت لإصلاح المسرح القائم قد فات، وأن من الممكن أن يستعيد وقاره فقط بخلقه من جديد. لا شك أن نفس الفكرة كانت تدفع كريج عندما كتب "الممثل والسوبر ماريونيت" – أنه فات الأوان لإصلاح الممثل وأنه يجب أن يحل محله ممثل من نوع جديد هو السوبر ماريونيت. ما بقى كان تعريف ذلك الكائن الغامض.

بدأ كريج بنقد عام للممثل خاصة الممثل فى زمنه هو. كتب فى مقال "إلى مدام إليونورا ديوز" :

"لا يمكن لأى شخص أن يسمى الممثل أو الممثلة – بشكل جدى – فنان المسرح... فالممثل يصل بدوره إلى درجة معينة من الكمال الناقص. إنه يعرف

سطوره هو ويعرف كم من العاطفة سيبثه فيها وبعد أن يفعل ذلك يعتقد أنه خلق عملاً فنياً. إنه لم يفعل ذلك: لقد رضى بأقل القليل من أقل كمال – إنه ليس فناناً"[٣٢].

يقول كريج نفس الشىء فى مقال "الممثل والسوبر ماريونيت": "التمثيل ليس فنا.. لذلك فمن غير الصحيح أن نتحدث عن الممثل كفنان"[٣٣]. الفن يتضمن الحساب، الاستخدام المخطط للمواد التى تكون تحت السيطرة، ليس فيه مكان لما هو صدفة. لكن الممثل عبد للعواطف التى تتلبسه وتمنعه من ممارسة السيطرة الكاملة والدائمة على حركات جسمه وتعبيرات وجهه وصوته. العاطفة أقوى من الفكر والغريزة أقوى من المعرفة. وبدلاً من التحكم فى نفسه، بدلا من القيام بعمل خلاق فعلاً عن طريق العلامات المرئية المختارة بعناية يفقد الممثل السيطرة على نفسه ويصبح أداؤه مجرد "سلسلة من الاعترافات العرضية" a series of accidental confessions. ما يسميه كريج أنانية الممثل هو ببساطة هذا الشكل من المظهرية حيث يكشف الممثل عن نفسه وليس عن أى شىء آخر أبدا. وهذا خطر على الجمهور ينتهى إلى أن يسمح لنفسه -لأن العاطفة تستجيب للعاطفة – بأن "ينوَّم" فاقداً كل فكرة عن العمل الدرامى وعن فن المسرح بكامله.

بالإضافة إلي العبودية للعواطف هناك العبودية للأدب. وحتى عندما يستعرض displays الممثل نفسه بشكل لا يشعر فيه بالخجل أبدا ويكون فى الحقيقة فخورا بنفسه لأنه يفعل ذلك فإن يفسر فقط كلمات كتبها شخص آخر. إنه مجرد آلة، وسيط بين العمل الأدبى والجمهور. بين المؤلف والجمهور ليس هناك شىء فى كل هذا يبرر تسميته فنانا.

إن مصدر قلق كريج الأخير هو الواقعية فى المسرح. إن أعماله كلها وكل ما كتبه هو احتجاج متكرر على التقليد الفج المباشر للواقع. يجب ألا يقنع الممثل بالتسجيل كالكاميرا، أن يعيد تقديم ما يظهر أمامه reproduce appearances، أن ينقل الطبيعة بدلا من أن يخلق بمساعدة الطبيعة. فإذا فعل ذلك فلن يكون شيئا غير مرآة وحتى مرآة غير صادقة. إنه يريد أن يكون طبيعيا ويعتقد أنه يبث الحياة فى دوره بينما كل ما يفعله هو أن يقلد الحياة. إنه يعتقد أنه "يجسد" شخصية ويتخيل أنه إذا أعطى انطباعاً "بالدخول فى جلد الدور"فقد ارتفع إلى أعلى مستوى فى فنه. وطبقاً لكريج إن من الأفضل أن نهدف إلى "الخروج من جلد الدور تماماً". فى الوقت الذى كان الواقعيون يدعون فيه إلى فن مؤسس على التوحد الكامل للممثل مع دوره كان كريج يدين - بلا تنازل - هذا النمط من التمثيل. إنه يقول إن الممثل يجب أن يظل خارج دوره لكى يحتفظ بالسيطرة الكاملة على قدراته وأن يتحكم فى غرائزه وطبيعته باستخدام خياله وذكائه. بهذه الطريقة يصل كريج إلى فكرة السوبر ماريونيت.

ويحتاج المرء إلى نظرة سريعة فقط إلى مجلة القناع ليدرك كيف رأى كريج أن العرائس مهمة، كذلك فنها وتاريخها فى جميع أنحاء العالم وتكنيكها. لقد كوّن مجموعته الخاصة من الماريونيت وهى تشمل عدداً كبيراً من الأشكال من جاوه وبرما. لقد أصدر مجلة عن الموضوع لمدة عام وكتب عدداً من المسرحيات للماريونيت. لقد عرف أن هذا الفن قد صادفته أيام سيئة وأن الدمى المتدلية من أعلى اتسمت بقليل من الوقار الذى كان يتمتع به أجدادها. كان يعلم أن الموضوع لا يُنظر إليه بجدية. وأنه قوبل بنفس الاحتقار الذى يناله ذكر الأقنعة أو

البانتومايم والتى ينظر إليها الآن الجمهور العام وحتى بعض العقول "المستنيرة" على أنها تفاهات فقط لتسلية الأطفال بعد أن كانت أجزاء رئيسية من الفن الدرامى عند القدماء. ولحسن الحظ لا يزال هناك بعض الأشخاص الذين أدركوا تماماً قدرات الماريونيت على التعبير. يقتطف كريج من أناتول فرانس Anatole France:

" لقد رأيت الماريونيت فى شارع فيفى Vivienne مرتين واستمتعت بها استمتاعاً عظيماً. إنى ممتن لها بلا حدود لأخذها مكان الممثلين الأحياء. ولأتحدث بصراحة. يجب أن أقول إن الممثلين يفسدون المسرحيات فى رأيى، أقصد الممثلين الجيدين. أستطيع أن أتحمل الآخرين! لكن الفنانين العظام مثل هؤلاء فى الكوميدى فرانسيز Comédie Francaise أكثر مما يستطيع أن أتحمله. إن موهبتهم عظيمة جداً لدرجة لا تحتمل. إنها تخفى كل شىء آخر! لا يستطيع المرء أن يرى أى شىء غيرهم"

ومرة ثانية:

"لقد اعترفت من قبل أنى أحب الماريونيت وهؤلاء عند م سينوريه M.Signoret يمتعونى بشكل خاص. لقد صنعها فنانون وهى تعرض علينا بواسطة شعراء. إن لديها الرقة الساذجة والمهابة الإلهية التى للتماثيل التى تدعى فى لطف أنها دمى ويُفتن المرء عندما يرى هذه المعبودات الصغيرة تمثل المسرحيات. الماريونيت هذه تشبه الهيروغليفية المصرية أى

**أنها تشبه شيئا غامضاً ونقياً. وعندما تمثل مسرحية لشكسبير أو أريستوفانيس Aristophanes يبدو وكأنى أرى أفكار الشاعر تكشف عن نفسها بحروف مقدسة على حوائط معبد".[٣٤]**

يتحدث أناتول فرانس عن الماريونيت "كمعبودات". والماريونيت، طبقا لكريج هى "من سليلة الصور الحجرية فى المعابد القديمة - نوع متدهور من الآلهة".[٣٥] إنها تذكر كريج بمصر القديمة بتماثيلها النابضة بالحياة واحتفالات الهند البعيدة، البلد الذى يعتقد أن الماريونيت نشأت فيها. إنه يكتب بعبارات غنائية عن تلك الكائنات الخارقة التى لاتمسها العواطف، الممثلين عديمى الشعور لفن يحتوى كل شىء - متضمناً الإيماءة والحركة - رمزى والذى هو على مستوى الفنون الحقة متخلص من قيود "الاعتراف" بالمشاعر. هنا يتحكم الفنان فى مواده ويطيع قوانين محددة. لقد عرَّف كريج الماريونيت مرة بأنها "رجال بلا أنانية".

لكن هذا لا يعنى إطلاقاً أنه كان يعنى أن الماريونيت تطرد الممثلين من خشبة المسرح. لقد أراد فقط أن يخلص المسرح من نقاط ضعف الممثل. إن السوبرماريونيت هى الممثل التى اكتسب بعض فضائل الماريونيت وهكذا حرر نفسه من العبودية.

**"السوبر ماريونيت لن تنافس الحياة، بل بالأحرى إنها ستذهب فيما وراءها. إن مثلها الأعلى لن يكون اللحم والدم بل الجسم فى حالة النشوة - إنها ستهدف إلى أن تكتسى بجمال يشبه الموت بينما تتنفس كروح حية. مرات عديدة فى مجرى هذا**

الفنان وجدت كلمة أو كلمتان عن الموت طريقهما إلى الورق – استدعتها النداءات التى لم تتوقف عن "الحياة الحياة الحياة" التى يحافظ عليها الواقعيون".[٣٦]

وبما أن بعض الناس قد أخطأوا المعنى الحقيقى لمقاله شرح كريج فى مقدمته لطبعة ١٩٢٥ من كتاب فى فن المسرح أن "السوبر ماريونيت هى الممثل زائد النار ناقص الأنانية، نار الآلهة والشياطين بدون دخان وبخار الفناءmortality".[٣٧] إن إدانته للواقعية كنقيض للفن تحمل معها الإلغاء الكامل للممثل الواقعى. فى فن المسرح الذى سيعيش يجب على الممثل أن يمتنع عن التقليد العبودى للطبيعة وعن كل محاولات التقمص impersonation.

لكن لماذا السوبر ماريونيت وليس ببساطة الماريونيت؟ لأن الممثل كسوبر ماريونيت سيحتفظ بميزة واحدة عن الماريونيت – سيكون واعياً بإيماءاته وحركاته. يقول كريج فى هذا الخصوص شيئاً لم يتم استيعاب متضمناته بالكامل أبداً: "اليوم (الممثلون) يتقمصون ويفسرون غداً يجب عليهم أن يقوموا بالتقديم represent والتفسير وفى اليوم الثالث يجب عليهم أن يخلقوا. بهذه الوسيلة قد يعود الأسلوب".[٣٨]

يقود هذا المفهوم عن الممثل ودوره بشكل طبيعى إلى تكنيك جديد فى التمثيل. يجب أن يتوقف الممثل عن التعبير عن نفسه ويبدأ فى التعبير عن شىء آخر. عليه ألا يقلد بعد ذلك. يجب أن يشير indicate . ساعتها سيكون تمثيله غير شخصى، سيفقد "أنانيته" ويستخدم جسمه وصوته كما لو كانا مواداً أكثر منها

أجزاء من نفسه. ولتحقيق هذه الغاية يجب ابتكار أسلوب رمزى للتمثيل (مؤسس على قوة الخيال الخلاق) ولن تظل العواطف تعرض أمامنا عن طريق التقليد mimicry الذى يدّعى أنه معبر بينما هو محموم فقط لكنها ستوضع داخل حدود إدراكنا لها بوضوح.

هناك ارتباط لا يخطئوه أحد بين آراء كريج فى الأقنعة ونظريته فى السوبر ماريونيت. ولم يكن مصادفة أن مقاله" مذكرة حول الأقنعة" قد نشر قبل مقال "الممثل والسوبر ماريونيت" بشهر. لم يكن هذا ولعاً مفاجئاً بالأقنعة من جانبه. لقد استخدمها فى إخراجه لمسرحية *ديدو وأينياس*. كان الناس فى تلك السنوات المبكرة من القرن العشرين مغرمين بالبحث فى الماضى، كانت "الروح الأثرية" antiquarian spirit موضة. لكن هدف كريج لم يكن إحياء القناع الإغريقى بنفس الطريقة التى كان يعيد رجال آخرون بها – فى رضا – بناء ما أعتقدوا أنه المسرح الإليزابيثى Elizabethan. ألهمه الماضى بالتقاليد التى كشف عنها لكنه لم تكن لديه أقل رغبة فى أن يقلد هذا الماضى أو أن يحمّل مسرحه بـ"اكسسوارات" الفترة الزمنية التى يعيش فيها" . لقد نظر إلى الأقنعة ببساطة على أنها من بين أكثر تلك التقاليد أهمية. وفي ٣ فبراير ١٩٠٩ كتب فى *يومياته*: "أريد أن استبعد الممثل بشخصيته ولكن أترك كورس الأشكال المقنّعة the chorus of masked figures"[٣٩]. ربما يبدو هذا محيرا عند النظرة الأولى ولكن بعد التفكير سنراه الملخص الكامل لعديد من أفكاره المؤثرة.

لم يعط كريج أهمية كبيرة للعب بملامح الوجه والذى كان يبدو مهما لرجال المسرح فى تلك الأيام. لقد كان يكره التقليد الذى لا معنى له absurd *ولوى*

قسمات الوجه المبالغ فيه من أجل الإضحاك والذى يهدف إلى جعل الشخصيات المسرحية تبدو "مطابقة للحياة" - هابطة بالوجه إلى مجرد أداة للواقعية المتعارف عليها. كان من المنطقى أن يسعى كريج فى محاولة تحرير الممثل من قيوده العاطفية إلى أن يخلّصه من كل شىء يساهم فى عبوديته ومن كل ما يساعد فى استسلامه لهذه العبودية. إن تغطية وجه الممثل بقناع سينزع عنه الصفة الشخصية ويجعله "غير طبيعى"unnatural. إنها قد تضطره إلى الانتباه لحركاته والاعتماد على وسائل تعبيره الفيزيقية، أن يعيد الخلق بدلا من أن يعيد التقديم. إن القناع هو وقاء يحمى من الواقعية، هو ضمان ضد العواطف، إنه يحول الإنسان إلى سوبر ماريونيت ويجبر الممثل على أن يمثل بأسلوب رمزى بعد أن أصبح هو نفسه رمزاً:

> **" إن تعبير وجه الإنسان فى معظمه لا قيمة له.. الأقنعة تحمل الإقناع عندما يكون من يضعها فنان لأن الفنان يحد من التعبيرات التى يضعها على هذه الأقنعة وجه الممثل لا يحمل مثل هذا الإقناع ! إنه ممتلئ أكثر مما ينبغى بالتعبير العابر، التعبير الضعيف، القلق المضطرب والذى يسبب الاضطراب.."[٤٠].**

قد نسأل أنفسنا كيف تتلائم هذه النظرة إلى الممثل مع النظريات التى وضعت منذ سنتين من قبل فى كتاب *فن المسرح*. هل هناك انشقاق cleavage بين المقالين أو هل مقال الممثل والسوبر ماريونيت استمرار لكتاب *فن المسرح*؟ يمكن الإجابة على هذا السؤال بسهولة: إن النظريات التى وضعت فى ١٩٠٧ هى تكملة منطقية للمبادئ التى وضعت فى ١٩٠٥ وتمضى بها إلى مسافة أبعد. فمن

طريق مطالبة الممثل أن يجرد نفسه من كل أنانية ويتعلم السيطرة على نفسه وعن طريق الدعوة إلى استئناف الأقنعة كان كريج يجعل الممثل مادة طيعة. فعن طريق نزع الصفة الشخصية عنه كان يدمر بذور أية مقاومة ممكنة. إن كتاب فن المسرح يدعو إلى استعادة الانضباط فى الخلق الدرامى. ويبيِّن مقال "الممثل والسوبر ماريونيت" للممثل كيف ينظم نفسه. إن هذين الشكلين من الانضباط متصلان بعضهما البعض بشكل لا انفصال فيه ولا يمكن أن يكون لأحدهما تأثير بدون الآخر. إن الممثل سو الاثنان، آلته هو نفسه وآلة المخرج المسرحى. وهذا ضرورى إذا كان على العرض كله أن تكون له وحدة بدونها لا يمكن أن يكون عملاً فنيا.

لذلك فمن الصحيح أن نقول إن الأفكار التى عبر عنها كريج فى هذا المقال أقل تناقضا ظاهريا بكثير من طريقته فى التعبير عنها. ويمكن للمرء أن يفهم التأثير الكبير الذى كان للمقال على أسلوب التمثيل الحديث. هل كان هذا التأثير مباشراً دائماً؟ من الصعب أن نعرف. كان كريج نبيا فى العراء يتنبأ بالتطورات ويقترح خطوطا للبحث لم تجذب الانتباه إلا بعد ذلك بوقت طويل وأثرت أفكاره على أشكال من النشاط المسرحى مختلفة عنها تماماً. يعرف كل فرد فى فرنسا كم تعلم رجال مثل چوفيه وبارو Barrault من كتاباته. إن الذى لم يتم إدراكه بشكل عام هو أن مقال "الممثل والسوبر ماريونيت" رغم ما يبدو فيه من تناقض ظاهرى (لكن التناقض الظاهرى هنا هو أمر يتعلق بالحقيقة التاريخية) بشر فى نفس الوقت بالتجارب التى تمت فى المسرح الروسى بعد الحرب العالمية الأولى فوراً وهى الأعمال التجريدية التجريبية لـ Bauhaus وطرق التعبيريين الألمان وأفكار بريخت Brecht عن تكنيك الممثل.

فى ١٩٢١ أى بعد كريج بحوالى خمسة عشر سنة أعلن تايروف Tairov أن الأدب هو عدو الممثل وأنه بدلاً من أن يقدم المسرح مجرد تعليق يجب عليه أن يخلق أعمالاً فنية مستقلة.كان مايرهولدMeyerholdوأننكوفAnnenkov وأيزنشتين Eisenstein يصرون على إعطاء الممثل السيطرة المطلقة على جسده معتبرين أن التعبير الجسدى أهم من طريقة الإلقاء. من هنا كانت "الميكانيكا الحيوية" Biomechnaics لمايرهولد وهى فكرة أنه يجب أن يتدرب الممثل كلاعب الأكروبات. هذا هو الذى أدى إلى أن يستعير المخرجون من السيرك ليس فقط طرقه بل حتى المؤدين الذين كانوا قادرين على الأعمال الصعبة التى لا تتاح للممثل المسرحى.

"فن الممثل (هكذا كتب آننكوف فى ١٩١٩) ودرجة الكمال التى يصل إليها فى حرفتة دائما نسبية. إن فن المؤدى فى السيرك كامل لأنه مطلق. فإذا ارتكب لاعب الأكروبات أقل خطأ فى الحساب، إذا اعتراه الضعف ثانية واحدة، يفقد توازنه ويسقط من على أرجوحته وتصبح حركته فاشلة. ولن يكون فناناً بعد ذلك. إن ثوار المسرح سيجدون فى مؤدى السيرك وتحكمه فى نفسه بذور شكل جديد للمسرح، شكل جديد للأسلوب الجديد"[٤١].

إن الكمال الذى يشير إليه آننكوف هو كمال السوبر ماريونيت. ويجب التأكيد على أن كريج فى تفكيره الأول حول السوبر ماريونيت فكر أن يستخدم الرياضيين والراقصين ولاعبى الأكروبات وموديلات الفنانين[٤٢].

وعلى الرغم من الاختلافات الكبيرة فإن الدراسات التى قامت بها مجموعة بوهوس Bauhaus Group وخاصة تلك التى قام بها أوسكار شلمر Oskar Schlemmer لها علاقة تشابه مع أفكار كريج والتى يقتطفها فى عمله النظرى الهام *Mensch und Kunstfigur* الذى كتب فى ١٩٢٤[٤٣]. ومن خلال استخدام الأقنعة وتحويل وانتزاع الصفة الشخصية من الجسم الإنسانى بمساعدة أشكال ومواد غير معتادة كان شلمر ومجربون آخرون من مجموعة Bauhaus يعملون على دمج مفهوم السوبر ماريونيت فى الفكرة العامة لمسرح تجريدى كان كريج أحد المبشرين به. كانت مجموعة Bauhaus فنانين تشكيليين لم تضع أعمالهم مُثُل ideals كريج نفسه موضع الممارسة لكن تلك الأعمال تمثل امتدادًا ممكناً لأفكاره.

سنرى فى الوقت المناسب الصلة الوثيقة بين مبادئ كريج والأسلوب التعبيرى فى الإخراج المسرحى. لكن واضح مما سبق أنه يمكن النظر إلى الفنان التعبيرى[٤٤] بصفته التجسيد الجزئى لصفات السوبر ماريونيت. وكما قال كورنفلد Kornfeld حاول الممثل التعبيرى أن ينسلخ عن الواقع وملحقاته ليصبح ببساطة ممثلاً representative للفكر والقدر. لم يعد يسعى إلى تقمص الشخصية فى المسرحية التراجيدية، أن يحول نفسه إلى تلك الشخصية. لقد استخدم التمثيل والحركة والإيماءة الرمزية ليترجم ويؤكد دوره، ناجحاً أحياناً فى توصيل المعنى الذى يريد توصيله بأقل الأفعال. إنه لم يكن يقلد بل كان يقنع.

إن الرابطة بين مفاهيم كريج وبريخت تحتاج إلى الدراسة. فالرجلان كانا غير متشابهين على الإطلاق فى أهدافهما وفى وسائل تعبيرهما. لم يكن كريج أبدًا يهتم ولو للحظة واحدة بجوانب المسرح التعليمية أو الملحمية أو السياسية. إلا أن هناك تقارباً معيناً بين بعض مبادئهما. فكلاهما أعجب بالتمثيل المؤسلب stylized فى المسارح الآسيوية ورفض كلاهما أى توجه إلى العواطف بما فيه من أخطاء يستدعيها التوحد مع الشخصية identification والتنويم المغناطيسى. وأراد كلاهما أن يعرض وأن يشرح لا أن يقلد. فالممثل بالنسبة لبريخت كما هو بالنسبة لكريج يجب أن يقف خارج دوره. إن إصرار بريخت على هذا يمكن معادلته بتطبيق السوبر ماريونيت على الغايات النقدية والتاريخية. إن الجمع - فى قائمة ورثة أفكار كريج هذه - بين التركيبيين constructivists الروس ودعاة المسرح التجريدى والتعبيريين الألمان وبرتولد بريخت قد يبدو استنتاجاً بعيداً. لكن الفكرة هى أن تأثير كريج الفعلى لم يقتصر على مسائل الأسلوب. إن تيارات الفكر يتبع أحدها الآخر وتتصادم مع بعضها البعض وتستعير الوسائل والصيغ من بعضها البعض. هذا هو جوهر المسرح، الديالكتيك الداخلى لتاريخه.

# هوامش

١- The Edward Gordon Craig Collection في the Biblioth que de Arsenal l تضم مجموعة مختارة كبيرة من الاسكتشات الخاصة بمسرحية *الملك لير*.

٢- *A living Theatre*، مرجع سابق ص ٧٠.

٣- في ١٩٠٧ كتب كريج مقاله 'The Artists of the Theatre of the Future الذي نشر لأول مرة في مجلة *القناع*: (Vol,I,No.1, March 1908, pp. 3-5) وأعيد طبعه في (Vol.1, No. 3-4, May - June 1908, pp. 57-70) *On the Art of the Theatre*، مرجع سابق، الصفحات من ١ إلى ٥٣. وفي القسم بعنوان On Scene and Movement هناك قطعة مهمة تتناول المناظر لمسرحية ماكبث.

٤- انظر كتابي لي سيمونسون *The Stage is Set*, Harcourt, Brace and Company, New York, 1933 و *The Art of Scenic Design*, Harper and Bros, New York, 1950.

٥- *The Theatre Advancing*, Constable, London, 1921, pp. 93-4

٦- Jacques Rouché, *l'Art théâtral Moderne*, طبعة جديدة, Bloud & Gay, Paris, 1924, p. 49.

٧- فى موضوع المفاوضات بين كريج وروشيه ومراسلاتهما فى ذلك الوقت انظر Rose-Marie Mondouès, 'Jacques Rouché et Edward Gordon Craig' فى *the Revue de la Société de l'Histoire du Théâtre*, III, 1958, pp. 313 - 19. وفى مخطوط صغير يحتفظ به فى مجموعته الخاصة دون كريج ظروفه الفنية والمالية وأى المسرحيات فكر فى تقديمها على المسرح وطبقا لأى الممثلين وأى المسارح وضعت تحت تصرفه. وتتضمن القائمة *ماكبث* و*الملك لير* و*تاجر البندقية* و*ضجة كبرى على لا شىء* و*العاصفة* و*حلم ليلة فى منتصف الصيف* و*فاوست* و*بيرجنيت* و*العصفور الأزرق* و*كل إنسان* وبعض مسرحيات الأسرار ومسرحيات غير محددة لموليير والإغريق.

٨- اقتطفه جاك روشيه فى مقدمته للطبعة الفرنسية الأولى من *On the Art of the Theatre* (*De l'Art du Théâtre*, N.R.F, Paris 1920, p. XVII).

٩- , *On the Art of the Theatre*, pp.97 and 103 . أخذت هذه القطع من مقال لكريج 'Some Evil Tendencies of the Modern Theatre' والذى ظهر لأول مرة فى , In *The Mask*, Vol.1, No.8, October 1908, pp. 149 - 154.

١٠- *Daybook* 1. November 1908 to March 1910, p.187 لم تنشر أبدا يوميات كريج *Daybooks* وينبغى على أن أشكره لإطلاعى عليها ولسماحه لى اقتطاف مقاطع منها.

١١- *Index to the Story of my Days*, مرجع سابق ص ٢٩٧.

١٢- اقـتطف فى 'The Actor and The Über-maionette' مـارتس ١٩٠٧.
انظر *On the Art of the Theatre*, p.77.

١٣- *Index to the Story of my Days*, p. 297.

١٤- Jacques Copeau, 'Renouvellement', in *Masques*, 'revue internationale d'art dramatique' , Vol.1, February 1945, p.3.

١٥- تاريخ هذه المطبـوعـة: من مـارس ١٩٠٨ إلى فـبـراير ١٩٠٩، المجلد ١، شـهـرى: ١٩٠٩- ١٩١٠، المجلد ٢، فـصلى (٤ أعـداد): ١٩١٠ - ١٩١١، المجلد ٣، فـصلى (٤أعـداد) ١٩١١ - ١٩١٢، المجلد ٤، فـصلى (٤ أعـداد): ١٩١٢ - ١٩١٣ المجلد ٥، فـصلى (٤أعـداد): ١٩١٤ - ١٩١٥، المجلد٦، عـددان. توقـفت حـتى ١٩١٨. سنة ١٩١٨ - ١٩١٩، المجلد ٨ ، ١٢ كراسة شهرية . توقفت حتى ١٩٢٣. سنة ١٩٢٣، المجلد ٩ طبـعـة واحدة للسنة بأكملهـا: من يناير ١٩٢٤ إلى أكـتوبر ١٩٢٩، طبعـات فصلية منتظمة (المجلدات من ١٠-١٥) وطبقا لفواتير الناشـرين كان التوزيع حوالى ١٠٠٠ نسخة.

١٦- جـمـعت دوروثى نفـيل ليـز مـجـمـوعـة من الكتب والمستندات التى تخص كريج وهى الآن فى مكتبة المعهد البريطانى فى فلورنسا. وقد أمدتنى بمعلومات قيمة وأنتهز هذه الفرصة لتقديم عظيم الشكر.

١٧- *E.G.Craig, Daybook 1*، المخطوطة التى سبق اقتطافها، ص ١١٧.

١٨- فى ١٩٢٤ وضع كريج سيرة شخصية قصيرة لجون سمار. المخطوط الآن فى الملف، *والقناع* ، ١٩٢٦ - ١٩٢٧. المخطوط ونسخة، فى مجموعة جوردون كريج فى Biblioth que de l Arsenal, Paris . "سمار" اسم لإحدى عرائس الماريونيت فى جاوه والتى كان كريج يهتم بها كثيراً.

١٩- كان كريج كريماً فى إعطائى قائمة بالآتى: Stanislas Lodochowskowski, Julius Oliver, Giulio Pirro, Samuel Prim, Charles John Balance, Allen Carric, Adolf Furst, و Borrow, Carlo Lacchio John Semar, Jan van Holt, Jan Klassen, Edward و George Normans Edwardovitch, Franz Hoffer, Louis Madrid, Felix Urban, Rudolf Schmerz, Anonymous, John Bull, G. C. Smith, O.P.V. Surgen, Ivan Ivanovitch, Britannicus, E. Gordon, You-No-Hoo, N or M, IM, Yu - No - Whoo, Yoo - No- Hoo, Chi lo Sa, François M. Florian, The Author of Films, William Marchpane, Giovanni Mezzogiorno, Henry Gay Calvin, Lilian Antler, Mable Dobson, Henry Phips, Georges Devoto, R.T. Vade, Benjamin Rossen, T.Kempees, J.H.Benton, ABC, CGE, QED, XYZ, A. B, CGS, Somers Bacon, G.B. Ambrose, John S.Rankin, Hadrian Jazz Gavotte, Edwin Witherspoon, Everard Plumbline, Antonio Galli, John Brownsmith, Drury Pervil, Fanny Hepworth, J. Moser Lewis, William Mcdougal, Marcel de Tours, Philip Polfreman, Lois Lincoln, Scotson Umbridge.

ويجب أن أبين أن كريج استخدم أيضاً بعض هذه الأسماء منها: Julius Oliver Giulio Pirro, Stanislas, Lodochowkowski Samuel Prim. عند توقيعه على الكليشيهات الخشبية.

وكان لدوروثى نفيل ليز أيضا أسماء مستعارة: Pierre Rames, Conrad Tower وP.N Anthony Scarlett وأحياناً John Semar.

٢٠- انظر المقال الموقع بالاسم المستعارJohn Balance ، On Masks فى The Mask, Vol.I, No,1, march 1908, pp. 9 - 12.

٢١- انظر الملاحظات المطبوعة فى الملف عن (E.G. "The Mask 1932' Craig Collection, Biblioth que de l Arsenal, Paris).

٢٢- J.S. 'Editorial Notes', *The Mask*, Vol.1, No. 1, p.23.

٢٣- Gordon Craig, *Daybook1*, p.77.

٢٤- من النشرة التمهيدية الأولى التى أعلنت طبع مجلة *القناع*.

٢٥- عل الرغم من أن مقالات كريج أخذت حيزاً كبيراً من مجلة *القناع* إلا أنها لم تقتصر عليها ولا على إعادة نشر المستندات القديمة لكنها استعانت بعدد من المشاركين الخارجيين. المجلد، مثلا تضمن مقالات لـEdward Hutton وJ.Paul Cooper و Haldane Macfall و J.Martin Harvey وLeon Schiller

- وهو معترف به كتلميذ جوردون كريج والذى كان لأعماله كمخرج تأثير كبير فى تطور المسرح البولندى الحديث.

٢٦- خطاب من Madame Yvette Guilber' مطبوع على الغلاف الخلفى من *The Mask*, Vol,IV, No. 1, July 1911.

٢٧- مطبوع على الصفحة الداخلية من الغلاف الخلفى من *The Mask*, Vol, III,Nos. 10-12, April 1911,، فى مواجهة ص ١٩٦.

٢٨- Strindberg, *Briefe ans Intime Theater,* German edition, من إعداد Emil Schering, 1921 و George Müller Verlag, p.111.

٢٩- مخطوط فى ١٨٩٨ بدون عنوان (Gordon Craig Collection, Biblioth que de l Arsenal, Paris).

٣٠- 'The Actor and the ber-marionette فى *On the Art of the Theatre, p.81*

٣١- 'The Artists of the Theatre of the Future فى *On the Art of the Theatre, p.53*.

٣٢- 'To Madame Elenora Due , *The Mask,* Vol.1, No. 1, March 1908, pp. 12 - 13.

٣٣- 'The Actor and the ber-marionette فى *On the Art of the Theatre, p. 55*.

٣٤- 'A Not on Masks, *The Mask*, Vol.I, No.I, March 1908, pp. 9-10.

٣٥- 'The Actor and the bermarionette, *On the Art of the Theatre, p. 82,*

٣٦- نفس المرجع، صفحتا ٨٤ – ٨٥.

٣٧- كـتب فى رابالو فى ١٩٢٤. انظر *On the Art of the Theatre*, pp, ix-x.

٣٨- 'The Actor and the be - marionette , p 61.

٣٩- *Daybook* I, p.77

٤٠- 'A Note on Masks , *The Mask*, Vol,I, No.1,March 1908, p.10.

٤١- تيل Annenkov, 'Le Loyeux Sanatorium', La Vie de l'Art. فى 'Recherches dans le théâtre russe, 1905 - 25, اقـتطفـه بوريس تيل فى *Spectacles, Cinquante Ans de Recherches,* مرجع سابق ص ١٠.

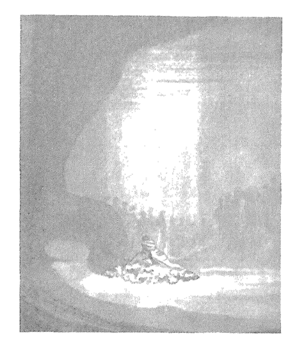
٤٢- انظر مـخطوط كـريج 'ber-Marions - Berlin 1905 - 1906' (Gordon Craig Collection, Biblioth que de l Arsenal, Paris).

٤٣- ظهر هذا فى ترجمة فرنسية فى كتاب *Spectacles, Cinquante Ans de Recherches,* الصفحات ١٤- ٢٤ ونشر لأول مرة فى ألمانيا عن طريق Walter Gropius و Laszlo Mohoy - Nagy فى المجلد الرابع من "Bauhausb cher, Die B hne im Bauhaus (1925) والذى يظل أفضل مصدر للمعلومات عن الأنشطة والمبادئ المسرحية لمجموعة Bauhaus.

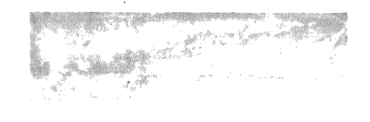
٤٤- انظر مقالى , La Mise en sc ne et le d cor expressionistes فى *Théâtre Populaire*, Paris, January 1957, No.22, pp. 5-21.

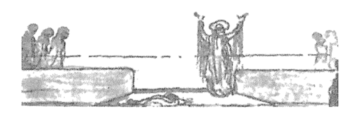


٢- كريج أثناء عمله فى كليشيه خشبى ( فلورنسا، يناير ١٩١٣)

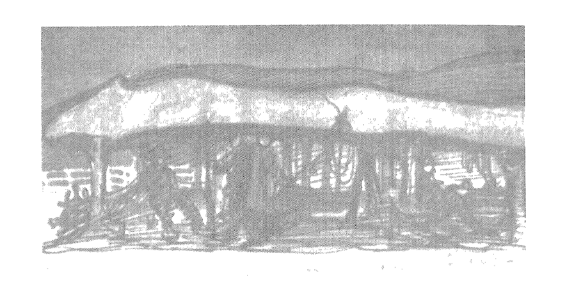


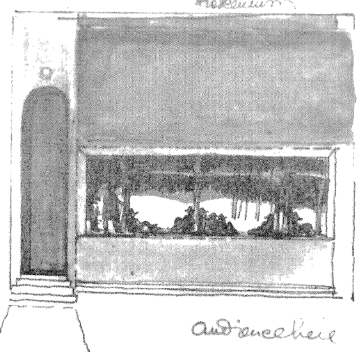
٣آ - الفصل الثانى . المشهد الأول



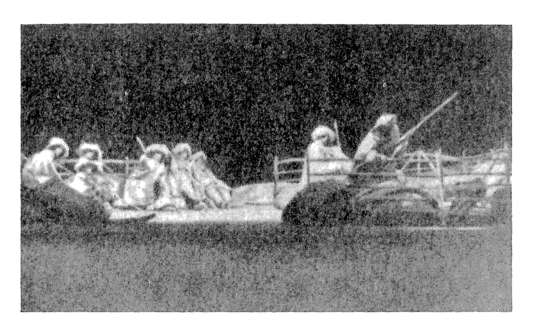


٣ب - الفصل الثانى. المشهد الثالث

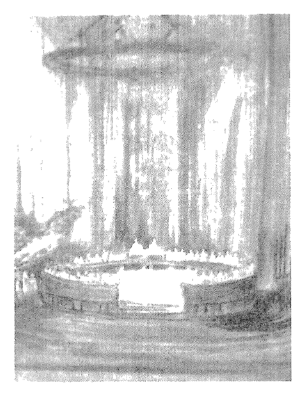





٤- مسرحية بيت لحم، ١٩٠٢: تصميمات للمنظر



٥- المشهد الأول
(صورة فوتوغرافية التقطت أثناء التدريبات)

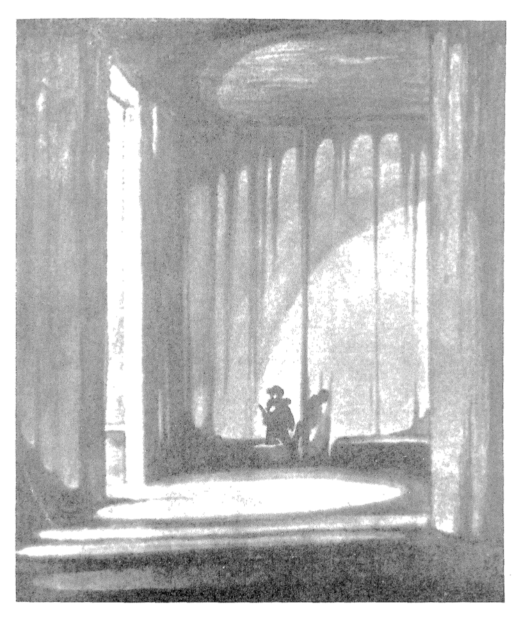


*الڤايكنجز، ١٩٠٣*

٦أ- تصميم للفصل الثانى



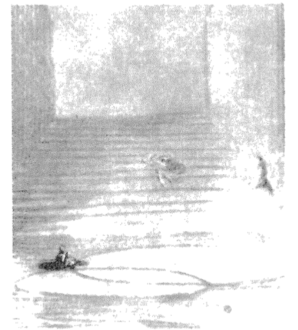
٦ب - تصميم للفصل الرابع

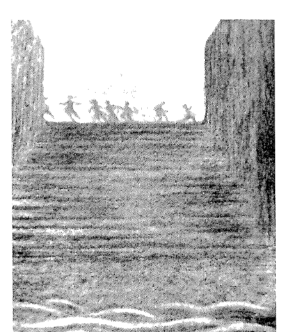


٧- مسرحية فينيسيا مصونة،
تصميم للفصل الرابع

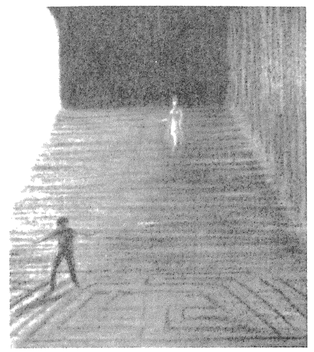
٨- درجـــــات الســلم

١٩٠٥ "الحالة النفسية الاولى"

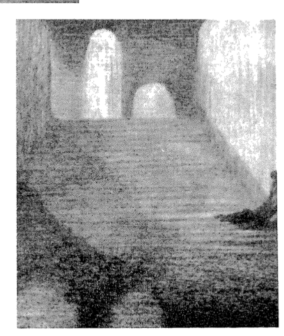




"الحالة النفسية الثانية"



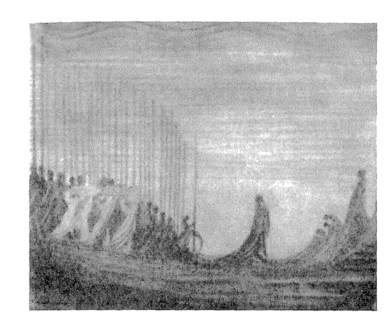
٩-درجات السلم (بعده)
"الحالة النفسية الثالثة"



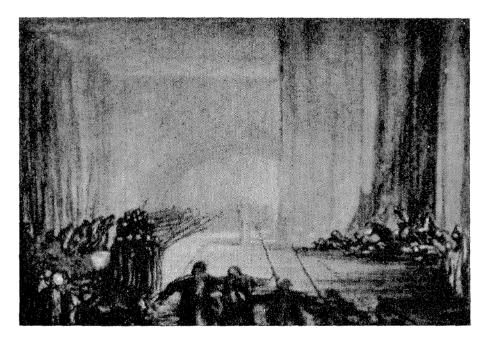
الحالة النفسية الرابعة"



١٠- تصميم لمسرحية إلكترا.
١٩٠٥



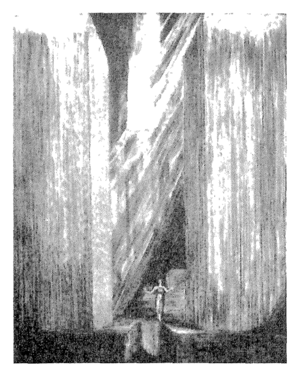
١١أ- تصميم لمسرحية إلكترا

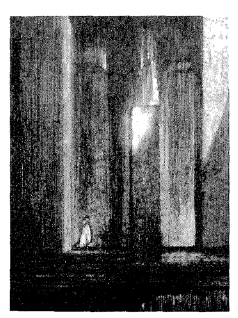


١١ب - لباليه النفس البشرية ١٩٠٧

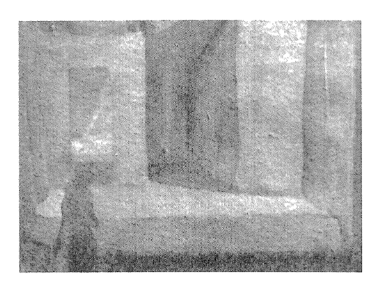


١٢- حفر على المعدن لـ المنظر:
"جهنم"، ١٩٠٧.

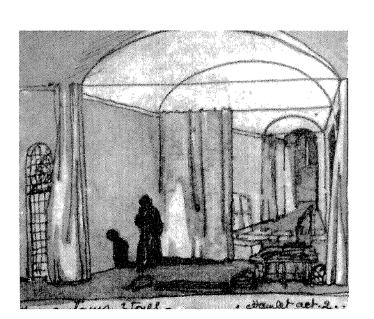




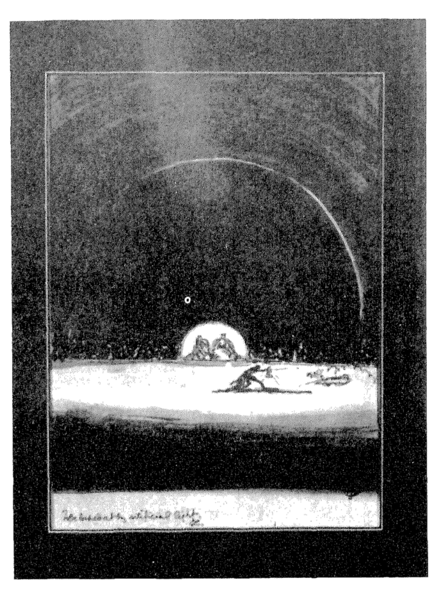
١٣- حفر على المعدن لـ المنظر. ، ١٩٠٧



١٤أ- أعلى يسارا: تصميم لهاملت، *الفصل الثالث،*
*المشهد الرابع*، ١٨٩٩-١٩٠٠




١٤ب - أسفل يسارا: تصميم لهاملت.
*الفصل الثاني*، حوالى ١٩٠١.



١٥- تصميم لمسرية هاملت . الفصل الثالث،
المشهد الثانى، ١٩٠٤



مسرحية هاملت فى مسرح الفن بموسكو
**تصميم لمنظر الفصل الأول،**
**المشهد الثانى، ١٩١٠**

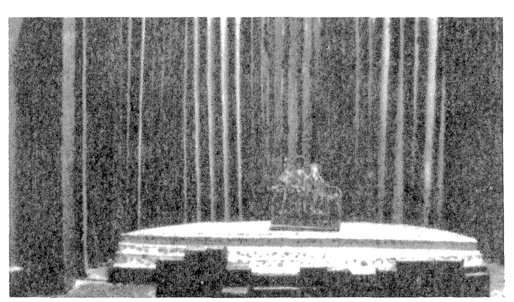


الفصل الأول، المشهد الأول (متغير)

١٧ - موديلات لمسرحية هاملت، ١٩٠٩

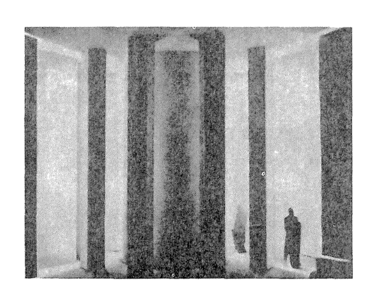


الفصل الأول، المشهد الثانى (متغير)

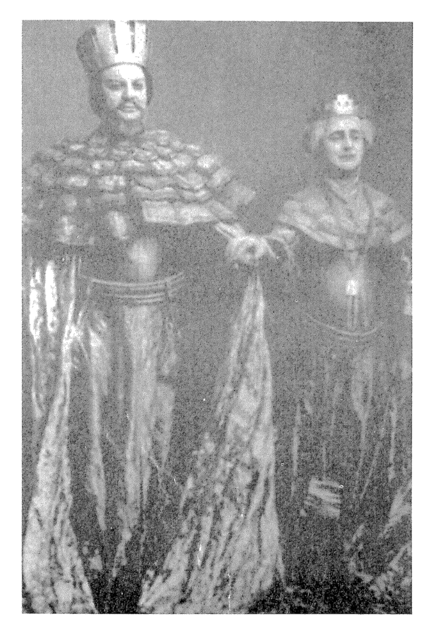




موديل للفصل الرابع، المشهد الرابع



موديل للفصل الرابع، المشهد الخامس

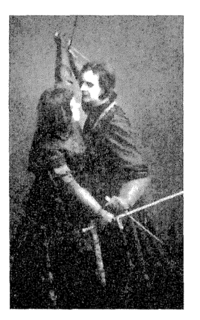


١٩- كلوديوس (ن.أو. ماسا ليتينوف) وجركرود (ك.ل.كنيير).

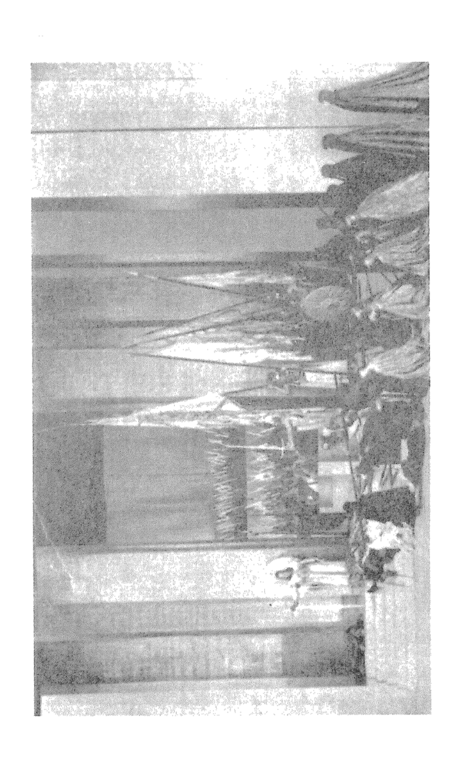


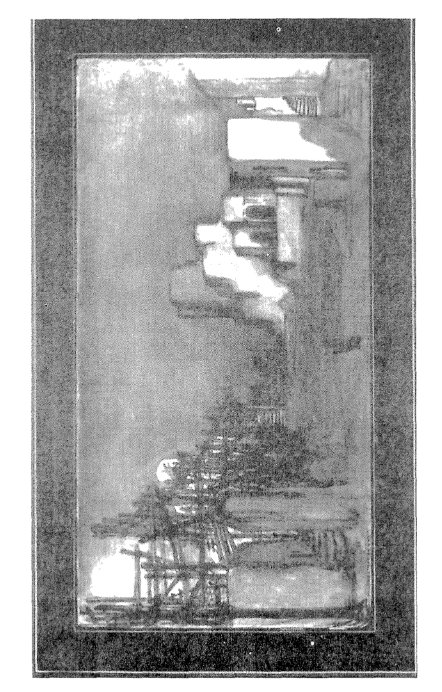
٢٠آ - (وفيليا (او. ف. جوفسكايا) وبولوينوس
(. ب. لوزسكى)

٢١- إلى اليمين: المشهد الأخير

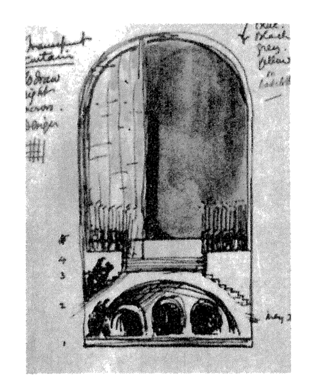


٢٠ب- لابرتس (ر. ف. بولنسلافسكى) وهاملت
(ف. آى. كاتشالوف)



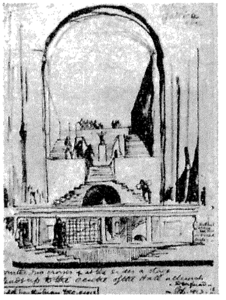


٢٢ - آلام القديس ماتيو لباخ، تصميم لمنظر، ١٩٠١.

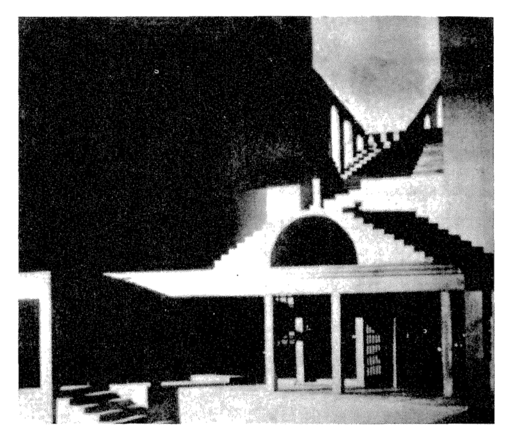


آلام القديس ماثيو (بعده)

٢٣أ- اسكتش ٢٩ مايو ١٩١٢



٢٣ب - اسكتش، سبتمبر ١٩١٣.



آلام القديس ماثيو (بعده)
**٢٤٠٠- موديل (صورة فوتوغرافية)**

# (٧)

## المنظر و "البارافانات" Screens

لم يكن كريج من العقلانيين. لم يصل إلى مبادئه عن طريق ذلك النوع من التفكير المنهجى الذى ينتج عنه جسم هو النظرية. إنه حدسى، كثير الرؤى، يرشده مثل أعلى يدركه فى ومضات ويحاول باستمرار الوصول إليه . من هنا كان الأسلوب "التنبوئى" prophetic الذى يشبه فيه رسكين، الشطحات الغنائية lyrical flights التى توجد فى معظم كتاباته والنكهة "الصوفية" التى تطبع أعماله. إن الكلمة قد تبدو خطيرة لكن كريج له مفهوم للمسرح يكاد يكون دينياً. إنه يشعر أن لديه "رسالة" وهذا يجعل من السهل أن نفهم لماذا كان يرفض فى مرات كثيرة الاشتراك فى النشاط المسرحى الرسمى ولماذا رفض عروضاً مغرية عديدة. لقد كان يتطلع إلى مستقبل ملىء بالأسرار والكشف revelation وكان يعمل من أجل مسرح لم يكن ينتمى بعد إلى هذا العالم والذى كان يقبع وراء حدود المسرح كما كان يتصور عادة. لكن ذلك لم يمنعه من محاولة أن يعطى لأفكاره شكلاً بين حين وآخر. يجب علينا عند دراسة أعماله أن نفرّق بين أحلامه وبحثه التجريبى، بين المثالية الطوباوية والاستكشاف exploration.

من بين أوضح الأمثلة لهذه الثنائية duality وهو أحد أكبر إنجازات كريج والذى ينتمى إلى أكثر فترات حياته إنتاجاً حفريات على الألواح المعدنية التى تسمى حركة Movement وهى بذور seeds "ألف منظر فى منظر واحد".

.The Thousand Scenes in one Scene”

فى كتابه فن *المسرح*، كان كريج قد أعلن أن الحركة تسكن فى أصل المسرح، إن فنان المستقبل سيكوّن روائعه بالحركة والمنظر والصوت. إن ما أعجبه أكثر من أى شىء آخر فى إيزادورا دنكن كان الطابع التعبيرى لحركاتها. فى ١٩٠٦ أعد دراستين للحركة، رجل يقاوم أثناء عاصفة ثلجية وبعض الأشكال تتسلق مجموعة سلالم ترى من الجانب[1]. بعبارة أخرى كانت الحركة موضوعاً رئيسياً لأفكاره ومشروعاته.

فى الجزء الأخير من مقاله "فنانو مسرح المستقبل" - حيث يضع المبادئ العامة "للفن الجديد" الذى كان يهدف إليه ويدرس عبر أية مراحله يمكن إيجاده- نجد نفس الإجراء كما فى مقال "الممثل والسوبر ماريونيت": "فى البداية معك كان التقمص impersonation . لقد انتقلت إلى إعادة التقديم represention، والآن أتقدم نحو الكشف revelation"[٢]. إن الفن الذى يسعى إليه، وهو فن بجب أن يكشف عن أشياء غير مرئية، سوف يولد من جديد عندما يتحد المعمار والموسيقى والحركة فى انسجام مثالى. يفتتح العدد الأول من مجلة الأقنعة *The Mask* بهذه الرؤية فى مقال بعنوان " الهندسة" - وهو ما نيفستو شعرى أكثر من دراسة منهجية - ينتهى بالكلمات: "سوف نحيط الناس بالرموز فى صمت، فى صمت سنكشف عن حركة الأشياء.. هذه هى طبيعة فننا"[٣] لماذا حركة الأشياء؟ لأن الجسم الإنسانى فى رأى كريج ليس أداة مناسبة لأداء الحركة.

إن القــول الذى اقــتطفناه تواً لـم يكن نتـيـجـة فـرضـيـات غـامـضـة vague hypotheses. لقد فعل كريج ما اعتبره اكتشافا أساسياً وهو يقوم الآن بالتجريب فيه .

"لقد ذكرت من قبل الأهمية الكبرى الذى كان كريج يعلقها على" دراسة في المنظور" Treatise on Perspective لسرليو Serlio. لم يكن كريج مهتماً على الإطلاق بنقل تصميماتها أو اتباع مقترحاتها لكن المجلد الثانى بصفة خاصة وأعمال الحفر التى يوضحها كان مصدر إلهام كما تشهد به قصة الطريقة التى جاءت بها تصميماته لـ"حركة" *Movement* إلى الوجود. فى نهاية نسخته من هذا المجلد الثانى من *الدراسة* أضاف كريج إحدى عشرة ورقة كتب عليها الملاحظات الأولى لـ *المنظر Scene* مؤرخة فى ١٩٠٦ و ١٩٠٧ [٤] أهمها - وهى تكوِّن بداية مفهومه - كتب فى نفس الليلة التى اكتشف فيها كيف شوَّهت مناظره لمسرحية روزمر شولم.

وكان لبعض الرسومات التوضيحية الخاصة فى الدراسة أهمية خاصة بالنسبة له: تلك الموجودة فى صفحتى ١٩ و ٢٠ حيث رسم شكلا من الخطوط للوحة شطرنج فى منظور على الأرض وبلاشك ذلك المواجه لصفحة ٢٤ والذى يبيِّن أشكالا ذات زوايا كما لو كانت حوائط لها جميعا نفس الارتفاع وتتماس عند زوايا قائمة. ولقد خطر له أن من الممكن رفع كل مربع على لوحة الشطرنج أو خفضه عن طريق جهاز يمكن أن يقدمه كما لو كان السطح العلوى لمتوازى السطوح parallelpipe هكذا تكون أرضية خشبة المسرح متغيرة بطريقة لا تنتهى

لأن اللعب بالأحجام volumes يجعل من الممكن بناء سلالم ومنصات ومقاعد وحوائط سميكة أو فضاءات واسعة. هكذا بدأ كريج بفكرة خشبة مسرح قوية لكنها متحركة، معقدة لكنها بسيطة فى الفكرة والتأثير. لكنه لم يتوقف عند هذا: لقد أراد أن يكون المنظر كله قادراً على الحركة فى كل الاتجاهات. لقد اخترع بارافانات screens رأسية كل لوح panel فيها مساوٍ فى العرض لضلع المربعات وأضاف نوعاً من السقوف يبنى بنفس الطريقة كالأرضية. لم تكن النتيجة منظرا بقدر ما كانت "مكانا" يمكن تغييره بشكل لا نهاية له عن طريق اللعب بمهارة بالعلاقة بين أحجامه. لقد فرضت بالطبع بعض القيود بواسطة الأشكال نفسها، المربع البسيط والخطوط المستقيمة والمستطيلات. لكن كريج رأى أن الاستخدام العاقل للضوء يجعل من الممكن تخفيف حدة زوايا معينة وتغيير مظهر الفضاء. وقد أتيحت إمكانيات لا تنتهى عن طريق الأشكال والأحجام التى يمكن أن يحركها حسب إرادته وعن طريق تغييرات الضوء لخلق الجو atmosphere.

لم يكن ما يهم كريج فى كل هذا بناء معمار متحرك بقدر ما كانت تهمه فكرة الحركة فى شكلها المجرد. لقد ابتدع آلة رأى أنها تجعل من الممكن تطوير فن الحركة movement ووضعه اكتشافه فى حالة غريبة من النشوة. لقد بدأ فى صنع سيمفونية من الأشكال المتحركة يشير إلى المبدأ الذى تقوم عليه فى الحركة وهى مقدمة لـ *محفظة من الأعمال المنقوشة على المعادن A Portfolio of Etchings* الكتاب الذى أصدره فى فلورنسا فى ١٩٠٨[٥]. *البداية*" .. *الميلاد*. ليست هناك أشكال محددة بشكل قاطع. لا شىء يبدو أنه يقيِّد الأفق. الأرضية

لا ترى وما فوق الرؤوس هو فراغ. وفوراً وفى المنتصف يتحرك شكل منفرد ويقوم ببطء مثل بداية حلم ثم شكل ثان وثالث. والآن وإلى اليمين يتكشف شىء دون عجلة. وتهبط الأشكال، بطريقة غامضة. ويصبح المكان كله فى حركة تبثها فيه الحياة الداخلية التى يستمدها من الضوء.

ولا شك أنه بسبب خشية كريج من ألا يفهم بوضوح حاول أن يشرح الأمر - تذكر - هكذا يقول حقاً.. مسرحية *آلام القديس ماثيو* *St. Matthew Passion*. ألا تذكرك بشروق الشمس أو بالطريقة التى ينمو بها الشجر؟ إنها تبدأ دون أن يحس بها أحد ثم تتقدم فى هدوء، فى صمت دون إسراع بشكل نقى نقاء مطلقا. إنها لما لو كانت شجرة رائعة تنبعث من الأرض وتزداد طولا بالتدريج وترفع غصونها التى لا عدد لها نحو السماء. هذا هو ما جعلته مسرحية *الآلام* يفكر فيه. وقد أراد أن يعبر عن نفس النوع من التقدم progression فى *الحركة* *Movement*، فى موسيقى الأشكال التى حركها. أراد أن يكوّن قوانين شبيهة بتلك التى تكوّن أساس الموسيقى، القواعد التى يستطيع عن طريقها أن يبدع أعمالا تشبه المؤلفات الموسيقية لباخ والأساتذة الأوائل. ربما كان من غير الممكن أن يكتشف هذه عن طريق البحث العلمى لكنه شعر أن مجهوداته يمكن أن تنتهى باكتشاف يكون هو نفسه علميا. لقد قيد نفسه تماماً تقريباً بالحركة الرأسية وأدرك أن هناك الكثير الذى ينبغى عمله قبل أن يخرج فن الحركة movement إلى الوجود. لقد اكتشف ببساطة عناصره الأساسية، المصدر الفعلى لما يعرف الآن بـ "علم القوى المحركة للمنظر" scenic kinetics.

وإلى جانب هذه الملاحظات سجل كريج أسكتشات سريعة. لكن كان لا يزال عليه أن يضع رؤيته فى شكل ملموس. كيف يعبر بشكل تشكيلى plastic عن شىء

يتحدى أن نمسك به؟ كيف تستطيع الاسكتشات، تلك الأشياء الميتة التى لا حركة فيها أن تعبر عن شىء كله حركة ونمو؟ فى البداية فكر فى محاولة الحفر على الخشب، لكنه فى ١٩٠٧ خطى خطوة أبعد فى حياته كفنان تشكيلى عن طريق تعلم كيف يصنع أعمال النقش على المعادن. لقد بين له ستيفن هاوس Stephen Haweis كيف يعد اللوحة النحاسية copper plate – كيف يضعها فى حمام من الحامض، "لكى يسهل حفرها وسرعان ما اكتسب مهارة كبيرة، فى هذا الوسيط. وخلال ١٩٠٧ – ١٩٠٨ صنع سلسلة مكونة من ١٥ عملاً من النقش على المعادن وصوره بعد ذلك فى *المنظر Scene* نقل فيها الإحساس بالحركة العابرة والجو سريع الزوال الذى يحس المرء أنه يمر بسرعة عن طريق لعب الأشكال مع بعضها البعض وتوزيع الظلال وأشعة الضوء المائلة (اللوحتان ١٢ و ١٣).

وعرضت أعمال النقش على المعادن هذه فى فلورنسا فى ١٩٠٨. ويشرح كريج فكرته فى مقدمته للكتالوج أخذت منها القطع الآتية:

**" أهم شىء هو أن الحركة والتى تكمن وراء فن *الكشف* هذا يجب أن تُترجم من خلال الأشكال غير الحية Inanimate Forms. اتحدث هنا عن الحركة بالمعنى الحقيقى وليس بالمعنى الخيالى. إن الحركة غير الشخصية impersonal بالمعنى الحقيقى لا توجد فى الفن الحديث – ولا يمكن أن يقال بحق أنها تنتمى حتى بمعناها الخيالى إلى أى فن آخر. ويبدو لى أن قسمى فن الكشف art of revelation الآخرين يؤيدان هذا *المعمار والموسيقى* بدرجة ما، المعمار الذى ينتج الشكل النقى ليس فقط فى الخيال ولكن أيضا *فى الواقع***

actuality: الموسيقى التى تنتج الصوت الخالص ليس فقط بشكل مجرد بل بشكل ملموس أيضا.

هذه التصميمات الخمسة عشر إذن هى دراسات لخمسة عشر حركة أو حالة نفسية للحركة منفصلة كما تترجمها آلة. دعنى أجعل الأمر أوضح بالنسبة لك. يتمكن الفنان عن طريق هذه الأداة أن يستحضر أمام المشاهد إحساساً بالقانون الذى يتحكم فى نظامنا – قانون التغيير change. الحركة ستكون من أجل الحركة – تحاول دائما أن تخلق *التوازن* الكامل، حتى كما هو الحال فى الموسيقى، *الصوت* من أجل الصوت، تحاول دائما أن تخلق التجانس harmony الكامل.

إن محاكاة الطبيعة لا تلعب دورا فى هذا الفن، إن الحالة النفسية وفكر الفنان اللذين يمران عبر هذه الأداة instrument سوف يصنعان عن طريقه شكلاً قابلاً للتغير وراء آخر يعيش فقط لمدة دقيقة، يتغير بلا توقف حتى لو كان التغير غير ملحوظ ليصل فى النهاية إلى حالته النهائية والقاطعة لكى يخفت، ويعيد تشكيل نفسه مرة ثانية وثالثة – تقدم لا نهاية له..[٦].

حتى فى وقت قريب جداً كنت واقعاً تحت وهم أن المسرح مرتبط برؤيتى بشكل ما. كان بداخلى شوق ناتج عن مودة قديمة أن هذا يجب أن يكون كذلك. لكننى أعرف الآن أن هذا الفن الذى أكتب عنه والذى أعطيته حياتى *يتخطى المسرح*. لقد ظهر هذا لى بشكل أكثر وضوحاً منذ وقت قريب جداً فقط. إن هدفى وعملى ومتعتى تظل هى نفسها رغم ذلك –

**شيء واحد فقط تغير - ما كان من قبل مستحيلاً أصبح الآن ممكناً.**

هكذا فإن فن الحركة التى سعت أعمال كريج فى الحفر على المعادن أن تشير إليه لا علاقة له بما كان يعرف بالفن الدرامى الحديث: لم يكن يهدف إلى التفسير وكان العنصر البشرى، مستبعداً منه فى الحقيقة. هل كان ذلك يعنى أنه لم يكن له تأثير على الإطلاق فى تطور الفن المسرحى، أنه لا يمكن تطويعه لأغراض مسرحية؟ للإجابة عن هذه الأسئلة يجب أن نتذكر مبادئ الفن الجديد: أنه تجميع منفرد للأشكال والأحجام المتحركة، أنه ليس ديكوراً مسرحياً stage setting أو أكثر من ديكور واحد لكنه منظر مفرد، مكان *قابل للتنوع* بلا حدود infinite variation ليس تتابعاً للصور المسرحية ولكنه "حركة الأشياء" فى المجرد.

من الممكن ألا ننظر أبعد من العملية الفنية الفعلية. بناء أرضية خشبة مسرح تتكون من عناصر متحركة. لقد اتبع كثير من المخرجين والمعماريين كريج فى المطالبة بخشبة مسرح متحركة بشكل كامل - منذ بيسكاتور Piscator إلى مخططى المسرح الأكثر حداثة مثل Werner Ruhnau والذى يقترح خشبة مسرح مكونة من أسطح سداسية تركب على جهاز يستطيع التحرك رأسياً مما يجعل من الممكن بناء المنظر كما نحب.

هناك إمكانية أخرى هى التركيز على قدرة الأشكال التى يراها الجمهور على الانتقال من مكان لمكان . كان أحد خطوط البحث الرئيسية فى مسرح القرن

العشرين موجها نحو انسجام حركة الأشياء على المسرح تماما مع حركة الممثلين وهذه التجارب تكوّن أساس القوى المحركة لخشبة المسرح.

وقد استخلص كريج نفسه من "اكتشافه" منظراً يرتبط به ارتباطا وثيقا. فى هذا الأمر شعر أنه يحد من أهدافه صانعاً شيئاً يمكن أن يكون سهل التحقيق نسبياً. إن "المنظر للدراما الشعرية عنده كان نتاجاً جانبياً لمفهومه المثالى لفن الحركة"(٨).

فى ١٩١٠ ذهب الرسام بيوت Piot الذى كان فى فلورنسا فى ذلك الوقت ليقابل كريج بناء على طلب جاك روشيه ليكتشف ما إذا كان من الممكن أن يقوم كريج بإخراج عرض مسرحى على مسرح الفن.

كتب بيوت إلى روشيه عن محادثته مع كريج:

**" لقد أرانى تصميما لخشبة مسرح المهم فيها هو أنه يريد أن يجعل فضاء خشبة المسرح قابلا للتغير بلا حدود. .. فعن طريق عدد من المكعبات التى يمكن أن تنكمش أو تتمدد يصبح مكعب خشبة المسرح إما مربعاً أو مستطيلاً أو أن يكون طويلاً بالتناسب مع عرضه – وهكذا يعطى تنوعا غير محدود للحجم المكعب لخشبة المسرح تماماً كما يختار الرسام قماشا مربعاً أو عريضاً أو طويلاً ليناسب موضوعه.**

**يتم تبسيط المنظر بشكل كبير حتى إنه يعبر عنه أساساً عن طريق التغيرات فى الإضاءة عندما تضرب عدداً من الأشكال المختلفة. باختصار، يبدو أن هدف كريج هو أن يحقق عن طريق التبسيط – مداً أو جزراً موسيقياً للمنظر مدخلاً إياه**

فى الخطة الزمنية لكى يربطه بالمسرحية . فحتى الآن يتكون المنظر الذى صممه الرسامون أو الرسامون الذين يدعون أن لهم أسلوباً خاصاً بهم من خرق rags غير متحركة تتدلى حول الأشكال التى تتحرك على خشبة المسرح. يريد كريج لمنظره أن يتحرك كالصوت لكى يسمو ببعض لحظات المسرحية تماماً كما تتبع الموسيقى كل حركات المسرحية وتزيد من حدتها. إنه يريده أن يتقدم مع المسرحية أو هكذا بدا الأمر لى مما أرانى إياه. أنا لا أعرف مدى إمكانية تنفيذ هذه الفكرة لكن الفكرة نفسها هى من الطراز الأول وإذا تم تنفيذها ستحدث ثورة فى تصميم المناظر لأنه كان هناك دائماً عداء بين حركة عقدة المسرحية وانعدام حركة المنظر. إذا كان يمكن تغيير المنظر لينسجم مع تطور حبكة المسرحية كان هذا من شأنه أن يقدم مصدراً جديداً تماماً للتعبير. باختصار، لقد أرانى هذا الرجل كريج فكرة للمنظر وهى الفكرة التى سمعتها للمرة الأولى عن الإطلاق.

لأننا نحن الرسامون لا يمكننا أبداً أن نعطيك أى شىء ما عدا الصور pictures، جيدة كانت أورديئة لكنها لن تكون منظراً حقيقياً للدراما. وليس هناك فكرة جديدة فيما أطلعنا عليه الروس، إن ما أرونا إياه ناجح لكنه ليس فكرة.

لكن هل يمكن تحقيق حلم كريج أو هل لدى كريج قوة الإرادة لكى يخرج من حلمه – ذلك أمر يمكن أن نكتشفه فقط عن طريق المخاطرة فى هذا الشأن..»(٩).

كان كريج قد كتب قبل ذلك بأشهر قليلة فى يومياته : "أود أن استبعد *المنظر التصويرى pictorial* لكن لكى أترك مكانه المنظر المعمارى Architoctonic scene. [١٠]

إن الاكتشاف المسجل على الأوراق المضافة إلى دراسة سرليو Serlio كان جمعاً بين طول التأمل والإلهام المفاجئ. لقد بدأ كريج الآن بحثاً منهجياً حول طرق تطبيقه. لقد عمل سنوات كثيرة على النماذج models وجرَّب فى الإضاءة من ١٩٠٧ حتى ١٩٢٣ سنة نشر المنظر Scene[١١]. وهو الكتاب الذى لخص فيه مبادئ اكتشافه واقترح طريقة متابعته. فى سبتمبر - أكتوبر ١٩٠٧ كان قد بدأ فعلاً فى بناء نموذج خشبة مسرحه الأولى بغرض التجريب فى البارافانات screens. إلا أنه لم يكن قد أتم بعد نظامه للإضاءة. فى ١٩٠٩ بنى نموذج خشبة مسرح آخر وقام باختباره بمشروع لإخراج مسرحية *تاجر البندقية The Merchant of Venice* وبعد ذلك بسنتين صمم خشبة مسرح ثالثة كانت أكثر قابلية للنقل والتى استخدمها فى لندن[١٢] ليعرض اختراعه والتى سنرى تطبيقاتها الأولى فى إيرلنده وموسكو. صمم بعد ذلك وشيَّد نموذجه المشهور النموذج أ Model A الذى بداه فى سبتمبر ١٩١٣ ولم يتمه تماماً حتى ١٩٢١: وكان هذا - وقد بنى بعون مساعدين عديدين خاصة ابنه تيدى Teddy - نموذجاً كاملاً لاختراعه استمر فى تحسينه ، وقد سجلت العملية بكاملها فى كتاب مخطوط - المبادئ والمواد (البارافانات والقطع الإضافية extra pieces) وجهاز خشبة المسرح stage apparatus (جدول يبين أى الجيلاتينات الملونة استخدم وما نوع اللمبات والبروجكتورات وأية مقاومات resistances استعملت)[١٣].

هذا الجهاز والذى حصل له على براءة اختراع فى المملكة المتحدة والولايات المتحدة وفرنسا وإيطاليا وألمانيا ظل شهوراً تحت اسم البارافانات screens الذى أطلقه كريج عليه عندما كتب عنه للجمهور، فى مجلة *الأقنعة* عدد مايو ١٩١٥. البارافانات هى المادة الأساسية فى حين أن المبدأ وراءها تعبر عنه عبارة "الألف منظر فى منظر واحد"[١٤].

لم يكن كريج يخترع عملية جديدة للديكور المسرحى أو وسيلة ميكانيكية لتسهيل تغيير المناظر scene - shifting. لقد اعتبر كل فترة فى تاريخ المسرح لهانمطها الخاص من خشبة المسرح - فالمسرح الأفريقى والرومانى القديم كانت تسيطر عليه الوحدة المعمارية للمنظر وكانت الكنيسة هى المكان المفضل للعروض المسرحية فى زمن العصور الوسطى وكانت الكوميديا ديلارتى Commedia dell' Arte تقدم على منصات مقامة فى الشارع. إلا أنه منذ عصر النهضة تم غزو الأسلوب الإيطالى فى المسرح بالتدريج بواسطة المنظر المصور painted scenery والذى كان يدمر الوحدة ويقف عائقاً أمام الممثل. وفى معرض إشارته إلى اختراعه فى *المنظر Scene* زعم كريج أنه اكتشف "المنظر الخامس"[١٥]. كان اختراعاً أرضى كلا من الحاجة إلى الوحدة والاستمرارية permanence والرغبة فى الحركة والتغيير. وقد استخدم نوعا خاصا من المواد لكنه نوع قدم مدى عريضا من الإمكانيات. هنا نتعرف على الأفكار وراء الحفر على المعدن فى *الحركات Movements*.

وتكوَّن "المنظر الخامس" بصفة رئيسية من البارافانات التى تتألف من أربع أو ست أو ثمان أو عشر أو اثنتى عشرة ورقة يمكن طيها للأمام أو للخلف. وكانت

كل أوراق البارافانات بنفس الارتفاع لكنها قد تكون ذات عرض مختلف. ويمكن صنعها من براويز خشبية مغطاة بالخيش أو من الألوح الخشبية ويمكن استخدام إكسسوارات معينة (درجات سلم ونوافذ وقطع أثاث إلخ) معها تختار بعناية فائقة لتجنب أى شىء زائد عن الحاجة. ويمكن الإيحاء بأى مكان وأى جو عن طريق الترتيب المناسب للبارافانات. فإذا تغيرت زاوية بارافان تغير منظر خشبة المسرح فوراً. كان هذا بالطبع منظراً متفرداً يمكن أن يأخذ أشكالاً مختلفة. ويقارن كريج جهازه بوجه الإنسان. يتكون الوجه من عينين وجبين وأنف وذقن وفم وخدين تؤدى كلها إلى شكل محدد لكن تعبيره يختلف باختلاف أى من الملامح. إنه نفس الأمر بالنسبة للمنظر عند كريج والذى هو ليس سلسلة من الصور المنفصلة لكنه سلسلة من التعبيرات المختلفة تمر على نفس الهيكل structure.

ذلك لأن أهم خصائص هذا المنظر هو أنه بناء معمارى له حياته الخاصة. إنه وحدة صلبة ذات أبعاد ثلاثة تطوّع نفسها لحركات الممثل - مجموعة من البارافانات تقف بنفسها ولا ينبغى أن نعلقها من الشوايات مثل المنظر ذى الطراز القديم. فهى تقف على خشبة المسرح كما هى. فهى لا تقلد الطبيعة، وليس مرسوما عليها تصميمات واقعية أو زخرفية. إنها على وتيرة واحدة monotone. إن كريج يستبعد الرسم painting من خشبة المسرح لأن المسرح لا يمكنه بل يجب عليه عدم استخدام أية فنون غريبة عليه. هكذا يرفض كريج أى نوع من المحاكاة، فكلها مزيفة ." مكان لطيف" ، هكذا قال لى صديق قديم عزيز عندما نظر إلى نموذج المنظر الذى سأصفه فيما بعد - كنت أعتقد دائما أن هذه هى أفضل كلمة تستخدم - أحسن كثيراً من منظر. إنه مكان إذا بدا أنه حقيقى - وهو منظر إذا بدا زائفاً"[١٦].

إلا أن هذا الاختراع هو أكثر وأقل من البناء المعمارى، إن عليه أن يخدم المسرحية وحركتها وتطور الحبكة لذلك ينبغى عليه أن يكون متنقلاً مثل المسرحية نفسها: يمكن تحريك البارافانات هنا وهناك ويمكن طيها وفردها أمام أعين الجمهور حتى يكون الانتقال من منظر إلى المنظر الذى يليه بالتدريج مثل التغييرات فى المسرحية.

لم تكن البارافانات هى العنصر الوحيد الذى استخدمه كريج. كان هناك عنصر آخر له نفس الأهمية: الضوء والذى درس تأثيراته بعناية عندما كان يقوم بالتجريب مع موديلاته. كانت البارافانات لاتضاء بنفس الطريقة كالمنظر العادى.

تدب الحياة فى المنظر ويحصل على قدرته التعبيرية الكاملة من خلال الضوء. لقد سار الضوء عليه باعثاً فيه الحياة خالقاً جواً ومغيِّراً إياه. لقد لوَّن الضوء البارافانات وغير مظهرها بالتدريج. يقارن كريج اتحاد المنظر والضوء بالاتحاد بين راقصين أو مغنيين فى توافق تام حتى إن الواحد لا يستطيع أن يفعل شيئاً بدون الآخر.

"..إن علاقة الضوء بهذا المنظر تشبه العلاقة بين قوس العزف والكمان أو علاقة القلم بالورق.[١٧] ولكن عند إنشاء هذه العلاقة يجب ألا ننسى الممثل. إن كريج لم يكن يخترع آلة لذاتها فقط: "... إن أية نظرية تحاول أن تذكر استخدامات الضوء فى علاقتها بالمنظر دون ذكر استخدام الضوء فى التمثيل لا قيمة لها"[١٨] وفى ملحوظة بأسفل الصفحة تتصل بهذا يشرح:

"بما أن الممثل والمنظر واحد يجب أن يظلا واحدا أمامنا وإلا سننظر إلى شيئين وهكذا نفقد قيمة الاثنين. إن قيمتهما وفى كونهما واحداً.
وبما أنهم واحد - المسرحية والممثل والمنظر - يجب أن يظلوا امامنا وأن نشاهدهم ونسمعهم على أنهم واحد- وإلا سننظر من الواحد منهم إلى الآخر ونفقد الكل"[١١].

ظل كريج مخلصاً لمبادئه والتى تعبر عنها ببساطة مجلة *المنظر Scene* بكلمات جديدة وذلك بعد كتابته لـ فن المسرح بسبعة عشر عاماً. إن "آلاف المناظر فى منظر واحد" كان واحداً من بين عدد من الوسائل التى يمكن عن طريقها تطبيق هذه المبادئ. لقد نظرت إلى وحدة المنظر والممثل والضوء والحركة من وجهة نظر التعبير.

ومثل بيوت Piot عندما نقل إلى جاك روشيه انطباعاته عن عمل كريج التجريبي كتب فيليبرتو سكاربلى Filiberto scarpeli المعمارى والمؤلف الفلورنسى إلى جيوفانى جراسو Giovanni Grasso الممثل الصقلى فى ٤ ديسمبر ١٩١٣ يصف زيارة إلى أرينا جولدونى Arena Goldoni قام بها بناء على طلب جراسو:

" عزيزى جيوفانى:
ذهبت بالأمس إلى السيد كريج فى أرينا جولدونى.
انطباعاتى؟ كريج رجل خارق إذا كانت خارق تعنى القدرة على استحضار شىء من لا شىء أمام عينيك مما يدهشك.
والعناصر التى يستخدمها كريج فى إبداعاته هى لا شىء أو تقريباً لا شىء: بعض البارافانات وبعض الأضواء الكهربائية.

إنه يضع على خشبة مسرحه الصغير (ليس أكبر من مسرح ماريونيت للأطفال) بارفاناته الدقيقة وبينما أنت تنظر يرتبها هو بطريقة معينة بحركة سريعة من اليدين: يأتى شعاع من ضوء كهربائى ليضرب بين تلك المستطيلات البسيطة من الكرتون وتتم المعجزة: تشاهد منظراً مهيباً: إن الإحساس بالشيء الصغير يختفى بشكل مطلق. إنك تنسى أبعاد المسرح. هذا هو التوازن بالغ الدقة بين الأضواء والخطوط الذى يعرف كريج كيف يحققه للمناظر. إن حركة بسيطة أخرى للبارافانات (دائما أمام عينيك) ويتغير المنظر ثم يتغير ثانية دون أن تذكرك تأثيرات الضوء أبدا بذلك الذى رأيته توا. وهكذا يمر المرء من رؤية ميدان عام وشارع ورواق ذى أعمدة إلى رؤية غرفة استماع أو سجن أو سجن تحت الأرض.

كريج رسام عظيم ومعمارى عظيم وشاعر عظيم. إنه يرسم بالضوء وهو يبنى بمربعات قليلة من الكرتون، وبانسجام ألوانه وخطوطه يخلق إحساسات عميقة مثل تلك التى لم يستطع أن يخلقها إلا آباء الشعر.

أنا لا أبالغ يا عزيزى جيوفانى.

إن مرأى بعض المناظر فى مسرحية عطيل *Othello* بعث فىّ نشوة لم تستطع أن يبعثها فىّ من قبل إلا قراءة شكسبير! نحن بعيدون، بعيدون جدا عن المصادر السينوغرافية المعتادة حتى لو كانت أفضل ما يمكننا تذكره»[٢٠].

مضت ثلاث سنوات بين خطاب بيوت إلى روشيه وخطاب سكاربللى إلى جراسو. وفى نفس الوقت، وضعت بارافانات كريج على خشبة مسرح الأبى

The Moscow فى دبلن وعلى خشبة مسرح الفن فى موسكو Abbey Theatre
. Art Theater

رأينا الآن كيف استجاب ييتس بحماس لأولى عروض كريج المسرحية. فقد كوَّن الاثنان صداقة قائمة على أساس عزمهما المشترك على إعادة توليد regenerate فن المسرح. هناك رسائل غزيرة تبين أنهما ظلا على اتصال حميم. فى ٢٠ نوفمبر ١٩٠٢ يكتب ييتس لكريج يدعوه إلى قراءة إحدى مسرحياته. إنه يتحدث عن الفرقة الإيرلندية الناشئة التى يديرها وعن رغبته فى أن يكسب جمهوراً من بين الشعب الإيرلندى الحقيقى[٢١]. وفى خطاب آخر يسأل كريج ما إذا كان من الواجب أن يرتدى بعض شخصيات مسرحية أخرى من مسرحياته أقنعة[٢٢]. من الواضح من كتابات ييتس النظرية والنقدية أنه وجد فى أعمال كريج مصدراً لا ينفذ من الإلهام. كان ييتس يحاول إحياء الدراما الشعرية وكان يحارب الواقعية بمحاكاتها للحياة اليومية. لقد رأى أن المنظر المسرحى stage setting يجب أن يكون مصنوعاً كالمسرحية مع تمتعه بحقيقته الفنية الخاصة به والتى كانت تستبعد اللجوء إلى المنظر الزائف وإلى الإضاءة والظل المصورين.

وكانت مجلة القناع The Mask كثيراً ما تنشر معلومات عن أعمال مسرح الأبى وتطبع أشياء كثيرة لييتس منها مسرحية *الساعة الرملية The Hour Glass*[٢٣] ومقال "المسرح التراجيدى"[٢٤] والذى يكوّن مقدمة لكتابه مسرحيات *لمسرح أيرلندى Plays for an Irish Theatre* (ديردر *Deirdre* *والخوذة الخضراء The Green Helmet* *وعلى شاطئ بيل On Baile's Strand* *وعتبة الملك The King's Threshold* *والمياه الظليلة The Shadowy Waters* *والساعة الرملية* The Hour Glass و*Cathleen ni Houlihan*).

طبع هذا المجلد فى ١٩١١[٢٥] وكانت به رسوم توضيحية illustrations من أربعة تصميمات لكريج، واحد لمسرحية *Deirdre* وواحد لمسرحية *الساعة الزجاجية* واثنين لمسرحية *على شاطئ بيل*. والأهم منها جميعاً أن ييتس كان هو الشخص الوحيد الذى أعطاه كريج مجموعة من نماذج البارافانات لتساعده فى تكوين مناظر مسرحياته وأيضا سمح لييتس فقط أن يستخدم اختراعه على مسرح الأبى.

فى يوم السبت ٨ يناير ١٩١٠ كتب ييتس لليدى جريجورى Lady Gregory وحدثها عن محادثة له مع كريج فى المساء السابق" تناول كريج طعام العشاء معى الليلة الماضية وبعد أن انصرف بنيون Binyon قام بعمل رسومات إلخ، وشرح المزيد عن "مكانه" Place أو أى شىء يمكن للمرء أن يسمى به اختراعه. سوف أرى موديله يوم الاثنين الساعة ٥ وأعتقد أننى - إذا بدا أن ذلك صواب - سأطلب واحداً لنا (يقول أن ذلك سيكلف حوالى اثنين جنيها استرلينياً للمواد الخام وحوالى أربعة جنيهات استرلينية مقابل وقت الرجل). كان ييتس يرغب فى استخدام المنظر لعرض قادم لمسرحية *أوديب Oedipus*°لكن كريج "يريدنا أن نلعب بموديله أولاً ونسيطر على تأثيراته". ويمضى ييتس فى القول: "أعتقد الآن طبقا لما قال لى أن تعديلا معينا سيعطينا منظرا مناسباً تماماً فى الهواء الطلق، أنه سيكون لدينا وسيلة لأن نضع على المسرح كل شىء ليس طبيعياً وأن من اختراعه قد تنشأ طريقة جديدة تماماً حتى بالنسبة للمسرحيات الطبيعية"[٢٦].

أثناء صيف ١٩١٠ "لعب" ييتس بالموديل الصغير الذى كان كريج قد أعطاه له وقد وجد فيه منظراً قابلاً للتغييرات التى لا تنتهى والتعبير عن كل حالة شعورية. لقد أدهشته بساطته وتنوع وثراء التأثيرات التى يمكن أن تستخرج منه.

"من هنا - كما يقول - يمكننى فعل أى شىء ما عدا إخراج مسرحيتى كما أكتبها، محركاً هنا وهناك أشكالاً صغيرة من الكرتون من خلال ضوء وظل مرحين أو جادين مما يسمح للمنظر أن يقول الكلمات والكلمات تقول المنظر. أنا ممتن جداً لأنه استبعد عالماً كاملاً أتعبنى ولم يكن محترماً وأعطانى أشكالاً وإضاءات يمكننى أن ألعب عليها كما ألعب على آلة وترية"(٢٧).

وفى ١٢ يناير ١٩١١ ظهرت البارافانات لأول مرة فى المسارح على مسرح الأبى فى العرض الأول لمسرحية *المخلّص* *The Deliverer* وهى مسرحية لليدى جريجورى وفى إعادة لمسرحية *الساعة الرملية*. كانت مسرحية ليدى جريجورى مسرحية رمزية تدور أحداثها فى مصر وتتناول فى ظاهرها موسى Moses لكنها فى الحقيقة تتناول بارنل Parnell. كان المنظر يمثل معبداً من الخارج وكانت البارافانات مرتبة بميل ومطوية لكى توحى بالأعمدة. جاء الضوء من أعلى ومن الأجناب. "وبالنسبة لمسرحية *الساعة الرملية* كانت البارافانات الملونة باللون العاجى مرتبة ببساطة متناهية وقللت الاكسسوارات إلى الحد الأدنى - كرسى الرجل العاقل the Wise Man بنفس لون البارافانات وكتاب القداس وجرس وساعة رملية. وكانت الملابس، وقد صنعت طبقاً لتصميمات وضعها كريج، متجانسة مع المنظر وبرزت بوضوح أمام الخلفية المحايدة.

فى اليوم التالى كتب ليخبر أصدقاءه عن النصر الذى سجله المنظر والملابس مع الجمهور(٢٨). وكان قبل ذلك بأيام قليلة قد أعلن فى خطاب للصحافة عن الأهمية التى يعلقها هو نفسه على اكتشاف كريج:

"القيمة الحقيقية لاختراع السيد كريج هو أنه يمكّن المرء من استخدام الضوء بطريقة أكثر طبيعية وأكثر جمالا من قبل على الإطلاق. إننا نتخلص من كل معوّقات أعلى المسرح - كل الحبال والمناظر المتدلية من أعلى التى تمنع اللعب الحر بالضوء. من الممكن الآن أن نضع بتظليل منظر واحد - ضوءً وظلاً حقيقيين مكان ضوء وظل مصورين. يحدث باستمرار فى المسرح المعاصر أن يكون الظل المصور غير متناسب مع اتجاه الضوء. والأكثر من هذا فيما يتعلق بهذه النقطة أن المرء يفقد الجمال غير العادى للضوء والظل الرقيقين. إلا أن هذا يعنى إلغاء للواقعية لأنه يجعل من تصوير المنظر والذى هو طبعا أمر يتصل بالضوء والظل المصورين مستحيلا. يدخل المرء عالما من التأثير الزخرفى مما يعطى الممثل أهمية مجدّدة. هناك أقل القليل مما ينافسه لأن هناك تفصيلات أقل على الرغم من أن هناك جمالاً أكثر[٢٩]

وقد كتب إلى كريج فيما بعد:

"إن عملك دائما إلهام عظيم لى. حقا إنى لا استطيع أن أتخيل نفسى أكتب أية مسرحية للمسرح الآن لا أكتبها من أجل باراظاناك"[٣٠].

فى هذه المناسبة احتوى بروجرام مسرح الأبى إعلاناً يقول: إن طريقة ديكور المسرح المستخدمة فى العرض الحالى سوف ترونها قريباً فى عرض لمسرحية *هاملت* على مسرح الفن بموسكو.

# هوامش

١- تظهر صور هذين التصميمين فى كتاب *Towards a New Theatre* مرجع سابق، فى مواجهة صفحتى ٤٨، ٦١.

٢- *On the Art of the Theatre*، مرجع سابق ص٤٦.

٣- 'Geometry', فى The Mask, Vol,1, No.1 March 1908, pp, 1-2 هذه المقالة لا تحمل توقيعاً لكن ليس هناك شك فى شخصية كاتبها.

٤- Gordon Craig Collection, Bibliothèque de l'Arsenal, Paris.

٥- A Portfolio of Etchings, Folorence 1908، المقدمة "حركة" نشرت أيضاً فى The Mask, Vol,I, No, 10, December 1908, pp. 185 - 6.

٦- *Catalogue of Etchings being Designs of Motions*, by Gordon Carig, Florence, 1908, pp. 6-8.

٧- نفس المرجع، الصفحات ١٠ -١٢.

٨- انظر *المنظر Scene* مع مقدمة وقصيدة تقديم لـ John Masefield London, Humphrey Milford, Oxfor University Press. 1923, p. 19

٩- اقتطفتها Rose - Marie Moudowés, Jacques Rouché et Edward 'Gordon Craig' مرجع سابق ، الصفحات ٣١٣ - ٣١٩. فى إشارته لأعمال الروس كان بيوت Piot يفكر أساسًا فى المنظر التصويرى للباليه الروسى Russian Ballet لـ Diaghilev.

١٠- مدون بتاريخ ٣ فبراير ١٩٠٩ ,Daybook 1, p.77

١١- كتب كريج *المنظر* فى رابالو فى مارس ١٩٢٢. ويشغل المخطوط الأصلى اثنين وأربعين صفحة فى مجلده للمخطوطات. E.G.C.MSS 7, 1914 - 1916 1920.

١٢- قدم كريج هذا العرض فى ١٨ سبتمبر ١٩١١ فى الاستوديو الخاص به فى لندن ونشرت *الديلى* نيوز مقالاً عنه فى عددها ١٩ سبتمبر ووصفت مجلة التايمز الاختراع فى ٢٣ سبتمبر ١٩١١ فى مقال أعاد كريج نشره فى العديد من كاتالوجات معارضه (City of Manchester Art Gallery 1912: City Art Gallerys, Leeds 1913, etc.) وفى عدد من مجلة *القناع* والذى كان مخصصا فى معظمه لاختراعه الجديد The Mask, Vol.VII, No. 2, May 1915. أنظر صفحة ١٥٦ - ١٥٧.

١٣- للأسف الموديل (أ) لم يعد موجوداً لكننى أستطعت أن أدرس المخطوط الشارح له فى مجموعة جوردون كريج فى Bibliothèque de l'Arsenal, (Model A. MSS Book 14).

١٤- من بين أهم مجموعة المساهمات هذه وصف تفصيلى لاختراع كريج ووصف لميزاته الفنية والتقنية والاقتصادية.

١٥- *Scene*، مرجع سابق ص١٨.

١٦- نفس المرجع .p.1, footnote 1

١٧- نفس المرجع ص٢٥.

١٨- نفس المرجع ص ٢٣.

١٩- المرجع ص٢٣، footnote 2 .

٢٠- خطاب مطبوع فى *The Mask*, Vol,VII, No,2, pp.159-60.

٢١- Bibliothèque de l'Arsenal, Paris, Gordon Craig Collection

٢٢- نفس المرجع خطاب فى ٣ نوفمبر ١٩١١.

٢٣- *The Mask*, Vol,V,No, 4, April 1913, pp.327 - 46

٢٤- *The Mask*, Vol, III, No 4-6, October 1910. pp.77-81.

٢٥- نشره A.H.Bullen, London and Stratford - upon - Avon.

٢٦- خطابات W.B. Yeats، مرجع سابق، ص ٥٤٦.

٢٧- W.B. Yeats, 'The Tragic Theatre', في The Mask, Vol, III, Nos, 4-6, October 1910,p81.

٢٨- هذا الخطاب مـــوجـــود في Gordon Craig Collection Bibliothèque de l'Arsenal, Paris.

٢٩- Evening Telegraph, 9 January 1911.

٣٠- خطاب في ٢٩ يوليـو (١٩١٢)، الآن مـوجـود في The Gordon Craig Collection, Bibliothèque de l'Arsenal, Paris.

# (٨)

# *هاملت* موسكو

فى كتاب فن *المسرح* (١٩٠٥) أكد كريج بصراحة أن "مسرحية *هاملت* ليس فيها طبيعة العرض المسرحى" وأن مسرحيات شكسبير الأخرى الكبيرة والكاملة عندما تقرأها لا يمكنها إلا أن تخسر خسارة كبيرة عن طريق التناول المسرحى لها. بعد ذلك بثلاث سنوات أعلن مرة ثانية أن "تقديم مسرحية *هاملت* بشكل صحيح أمر مستحيل"[1] وقد ذهبت أبحاثه وتجاربه واكتشافاته وتوقه إلى فن الكشف، ذهبت جميعها لتؤكد رأيه مثل جوته رأى أن "شكسبير" ينتمى حقاً إلى تاريخ الشعر، فى تاريخ المسرح يظهر فقط ظهوراً عرضياً" .

ومع ذلك احتل قليل من المسرحيات مثل هذا المكان المرموق الذى احتلته هاملت فى حياة كريج العملية. وعندما كان ممثلاً صغير السن كان يلعب الدور فى جولة للفرقة فى لندن. لقد كانت مسرحية *هاملت* موضوعاً للرسومات التى تكشفت فيها أصالة أفكاره لأول مرة. كان دائماً يضع تصميمات للمسرحية (اللوحتان ١٤ب و١٥) وخلال الشهور التى قضاها فى ألمانيا كان ينوى إخراجها.

وفى ربيع ١٩٠٨ عندما كان يبحث فى الدعوات التى وصلته من برلين وهولندا ولندن أبرق إليه ستانيسلافسكى يدعوه إلى موسكو. أجاب:

عزيزى ستانيسلافسكى

أشكرك على تلغرافك

أنا لا أريد أن أستعجلك على الإطلاق – لكننى الآن أقوم بعمل الترتيبات لزيارة دول أخرى معينة لإخراج القليل من المسرحيات وأحب أن أزور مدينتك فى نفس الوقت، لدى قليل من الوقت فقط لأكرسه لهذا النوع من العمل إلا إذا تم كله فى جولة واحدة قصيرة من المحتمل أن تكون مستحيلة هذا العام. وأرغب أيضا أن أحتفظ لمدن معينة بعروض معينة. لقد قمت بالتحضير لمسرحية *الملك لير* فعلا ويسعدنى كثيرا أن أخرج مسرحية *هاملت* لك. وأنا لا أستطيع على أى الأحوال أن أخرج مسرحية لم أدرسها لزمن طويل.

هل تفهم؟

نعم – إنك طبعا تفهم.

تقول إنك لم تقرر بعد ريرتوارك

آمل ألا تعتبرها وقاحة منى إذا اقترحت أن فى حالتى يجب اختيار المسرحية التى سأخرجها – إذا كان ذلك ممكناً – بعد استشارتى. يسعدنى ويمنحنى بعض الرضا أن أتلقى خطاباً منك إذا لم يكن هذا المطلب بالكثير بالنسبة لشخص مشغول مثلك"

جوردون كريج(٢)

كانت هذه هى الخطوة الأولى نحو واحد من أشهر العروض وأكثرها تعرضاً للمناقشة المتحمسة فى تاريخ المسرح الحديث (اللوحات ١٦-٢١). وقد جعلت

التطورات التالية المخرج يمسك بخناق أحد أقوى الأعمال فى الريبرتوار وأدت إلى التقاء اثنين من رجال المسرح لهما أقوى تأثير على فن المسرح اليوم وجعلت اتجاهين مختلفين تماماً يواجه أحدهما الآخر. وكانت التجربة ذات أهمية حاسمة واستنتج الجانبان كلاهما منها نتائجه.

ومضت ثلاث سنوات قبل أن يرتفع الستار عن أول ليلة لعرض جوردون كريج لمسرحية هاملت على مسرح الفن بموسكو فى ٨ يناير ١٩١٢ . لقد كانت سنوات عمل تحضيرى مكثف وفى بعض الأحيان صعب.

قد يبدو من المدهش أن يتجه ستانيسلافسكى إلى كريج. لكنه هو أيضا كان يبحث عن طريق جديد. لم يكن راضيا عن الواقعية الشكلية للعروض الأولى لمسرح الفن وأراد أن يتقدم إلى أبعد من ذلك. لقد ساعده قبل ذلك ظهور تشيكوف على الساحة على أن يفعل ذلك لكنه لا يزال يشعر بالإحباط فى أوقات كثيرة من النتائج التى حققها. كان التصوير والنحت والشعر والموسيقى يتجنبون الآن مجرد المحاكاة ويحاولون الإيحاء بأشياء لا ترى وأحس أن المسرح يجب ألا يتخلف عنها. استدعى أولاً مايرهولد الذى حاول إقامة ستوديو مسرح طبقاً لخطوط مؤسلبة stylized lines بتقديم عروض تجريدية لمسرحية *Morde Tintagiles* لماترلنك Materlinck ومسرحية *Sch luck und Jau* لهوتمان Hauptman وهكذا. فى البداية كان ستانيسلافسكى سعيداً ومبهوراً ولكن عندما افتتح العرض الأول أدرك أن هذه لم تكن الطريقة لحل مشكلات مسرح الفن. لم تكن أكثر من تطبيق ماهر لنظرية ساعدت الممثلين على إخفاء عيوبهم. لم يكن لهؤلاء المؤدين تكنيك حقيقى. لم يكونوا قادرين على التعبير عن الدراما الجديدة

بدقائقها وخباياها. وبما أن ستانيسلافسكى كان مقتنعا بشكل يتزايد يوماً بعد يوم بالحاجة الماسة لوضع فن الممثل على أساس ثابت لم يخدعه التجريب فى طرق الإخراج. لقد ساهم بنفسه فى المسرح غير الواقعى بتقديمه مسرحية *دراما الحياة Drama of Life* لـ Knut Hamsun وحياة *الإنسان The Life of Man* لليونيد أندرييف Leonid Andreiev بمناظر رمزية مؤسلبة. ورأى الجمهور أن هذا هو اتجاه جديد للمسرح. إلا أن ستانيسلافسكى رأى أنه أنزلق فى الحقيقة إلى الكليشيهات مرة ثانية وإلى ما هو مصطنع رغم نجاحه ظل غير راض شاعراً أنه لم يفعل شيئاً لإثراء فن التمثيل.

كيف كان عليه أن يهرب من الطريق المسدود؟

جاءت إيزادورا دنكان إلى موسكو وكان ستانيسلافسكي متحمساً بشأنها. لقد اكتشف أنها تبحث مثله عن الموتور الخلاّق creative motor الذى ينبغى على الممثل أن يقوم بتشغيله قبل أن يبدأ أداءه إذا كان عليه أن يعبر عن الحياة الداخلية للشخصية التى يمثلها. وربما نتذكر أن ستانيسلافسكى - بالتفكير بهذه الطريقة - وصل إلى "نظامه"- وكلما كانا يتقابلان كانت إيزادورا تحدثه عن كريج - عن شخصيته وأفكاره وأحلامه. وكان مسرح الفن يبدو نفس المكان الذى يمكن أن يطبق تلك الآراء فيه. وأقنع ستانيسلافسكى زملاءه المخرجين بدعوة كريج.

هل كان هذا يعنى أن ستانيسلافسكى كان يتخلى عن المبادئ الأساسية للواقعية والتى أرجأها مؤقتا عندما لجأ إلى مايرهولد وعندما أخرج مسرحيتى

هامسن وأندرييف؟ إطلاقاً. فقبل أن يأتى كريج إلى موسكو بفترة قصيرة كتب ستانيسلافسكى تقريراً هو "عشر سنين من العمل فى مسرح الفن" دعا فيه إلى العودة إلى التقاليد الواقعية التى كان Stchepkin يدافع عنها، فى الوقت الذى يتجنب فيه الكليشيهات وأعلن أن مسرح الفن الذى بدأ بالواقعية عاد إليها وقد أثرته الجهود والخبرة. وبعد ذلك بشهور قليلة، فى ٥ فبراير ١٩٠٩ كتب إلى مدام جورفيتش Madame Gurevich الناقدة والمؤرخة المسرحية.

> "طبعا لقد عدنا إلى الواقعية، إلى واقعية أعمق وأكثر نقاء وأكثر سيكولوجية. دعينا نصبح أكثر قوة فيها قليلاً وسنستمر فى سعينا. هذا هو السبب فى دعوتنا جوردون كريج. وبعد التجول بحثا عن طرق جديدة سنعود مرة ثانية إلى الواقعية لتصبح أقوى. أنا لا أشك فى أن كل فكرة معنوية على المسرح مثل الانطباعية impressionism مثلاً يمكن تحقيقها عن طريق واقعية أكثر نقاء وأكثر عمقاً. كل الطرق الأخرى زائفة وميتة" (٢)

لكن هناك قطعة ذات مغزى كبير فى تقريره حول "عشر سنين من العمل فى مسرح الفن"يعترف فيها ستانيسلافسكى أن طرق التمثيل المعمول بها هناك لم تكن مرضية عند تناول مسرحيات شكسبير:

"عند التطبيق على المسرحيات التى تهدف إلى إحداث تأثيرات قوية ومؤثرة فإن هذه الطرق خسفها الجانب البصرى من العرض والذى كان أقوى وأكثر إقناعا من العواطف نفسها. هكذا كان الحال مع شكسبير. لم تكن الفرقة بعد

مستعدة لتبث الحياة بصدق وبساطة فى المشاعر العظيمة والأفكار الراقية لعبقرى ذى مكانة عالمية"(٤)

ربما كان يتذكر إخراج نميروفيتش دانشنكو Nemirovich Dantchenko لمسرحية *يوليوس قيصر Julius Caesar* التى اشترك هو نفسه فيها. وفى الإعداد لهذه ذهب نميروفيتش - دانشنكو ومصمم المناظر سيموف Simov إلى روما لجمع ما يمكن جمعه من المادة التاريخية. وكان هذا فى ١٩٠٣ - السنة التى أخرج كريج فيها ضجة *كبرى على لا شىء* على المسرح الإمبراطورى وتجنب بحرص السعى إلى مسينا Messina ليقيس المكان.

فى ١ نوفمبر ١٩٠٨وصل كريج إلى موسكو. كانت هذه مناسبة رائعة كما يصفها ستانيسلافسكى والممثل ليونيدوف Leonidov فى مذكراتهما، كل فيما يخصه. قالا إن كريج كان يرتدى معطفا خفيفاً وقبعة ذات حواف عريضة و"تلفيعة" طويلة من الصوف. ولكى يمكناه من مواجهة الشتاء الروسى قلبا دولاب الملابس فى المسرح وأعاراه معطفاً من الفراء وزوجاً من الأحذية اللباد من عرض تم منذ سنتين هو *الويل من الذكاء Woe From Wit*، أرضى هذا اللبس الغريب روح الفكاهة عنده وارتداه فى بقية زيارته.

وسرعان ما أصبح كريج صديقاً لكل شخص فى مسرح الفن - للمخرجين والمديرين والفرقة والتى كان من بينها موسكفين Moskvin وسولر چتسكى Sulerjitsky وكاتشالوف Katchalov وباليف Balieff وأرتم Artem وأولجاكنيبر Olga Knipper وماريابتروفنا ليلينا Maria Petrovna Lilina وآليس كونن

Alice Koonen. ورأى عروضا عديدة – *الطائر الأزرق the Blue Bird* ورفيزور *Revizor* وبستان الكرز *the Cherry Orchard* والأخوات الثلاث *The Three Sisters* والبطة البرية *The Wild Duck* وعدو الشعب *En Enemy of the people* وبراند *Brand*. وأعجب بالخال فانيا أكثر من أى عرض آخر. كان مسرح الفن مسرحاً على هواه، ليس لأنه اتفق مع مديره فى أن الواقعية كانت أفضل شكل ممكن للتعبير لكنه أعجب بالفرقة ومستويات عملها وذكاء الممثلين وإخلاصهم لمهنتهم. وكما كتب "لجون سمار John Semar"(٥) كان مسرح الفن مسرحاً حياً لا يضن بالجهد أو المال ويمكن أن تجرى فيه للمسرحية مئات التدريبات ويتم تغيير المنظر مرارا وتكرارا حتى يصبح مرضياً. ولا يمكن ضبط الممثلين وهم "يغمزون للجمهور". ما كانوا يعملوه كانوا يعملوه إلى حد الكمال. لم يترك شىء للصدفة. كان التعامل يتم مع كل شىء بجدية شعر كريج أنها تنقص المسرح الإنجليزى إلى حد خطير.

كان كريج قد أحضر بعض الأسكتشات إلى موسكو وبعض الصور الفوتوغرافية للأرينا جولدونى. وكان يتحدث مع كل شخص متبعاً مجرى آرائه هو وأحلامه. كانت آليس كونن تستشيره حول تمثيلها لبورشيا Portia. وقد أطلع موسكفين على تصميماته للعديد من مسرحيات شكسبير وعلى أعمال نقشه على المعادن لـ حركة *Movement* شارحاً أن المنظر الذى صممه يناسب كلا من مسرحية هاملت ومسرحية بيرجينت وأنه كان يبحث عن "بلد" جديد، عن جنس جديد من الممثلين. لكنه كان يتحدث مع ستانيسلافسكى أكثر من أى شخص آخر مخبراً إياه ببحثه عن فن للحركة متحدثاً عن السوبر ماريونيت وعن الحاجة إلى

خلق أعـمـال فنيـة "بالمواد الجـامـدة" inanimate materials – الحـجـر والرخام والبرونز والخيش والطلاء. لم يكن ستانيسلافسكى يتجاوب مع أى شىء يعتبره تجريدياً واعتبر أجرأ نظريات كريج غامضة ومتناقضـة. لكنه أعجب بتصميماته لمسرحيـة ماكبث *Macbeth* واتفق معه فى بعض النقـاط. إنه أيضـاً أصبح يكره المنظور التقليدى ويريد الخلفيـات المبسطة ووافق عندمـا أعلن كـريج أن وجـود الممثل على خشبة المسرح يستدعى البناء المعمارى بدلاً من الخيش الملون والمنظور المصطنع.

تم الاتفـاق على أن يصبح كريج مخرجـاً مسـرحيـاً فـى مسـرح الفن لمدة عام وعليه أن يخرج مسرحية *هاملت* كما كان قد اقترح من قبل. وتم وعده بتحقيق ظروف العـمل التى طلبـهـا. كـان سـيـعطى الحـرية الكاملة. وقـد أعطى ثلاثة مسـاعدين بما فيهم ستانيسلافسكى نفسه وسولر چيتسكى وسمحوا له أن يأخذ مـا يختـاره من الممثلين ومن طاقم فنى ونجـارى مسـرح وراسـمى مناظر وعاملى كهرباء.. إلخ. في ٢٥ نوفمبر عاد إلى فلورنسا لينفذ الميزانسين mise en sc ne.

فى إبريل ١٩٠٩ عـاد كـريج إلى روسيـا. ذهب أولاً إلـى *سينت بيتـرسبـرج* St Petersburg حيث كانت فرقة مسرح الفن تقدم عروضها وقتها، ثم بعد ذلك إلى مـوسكو حـيث بقـى هناك حـتى يوليـو. كـانت هذه مـرحلة جـديدة من الإعـداد لمسرحيـة *هاملت*. كان من اللازم الآن تحـديد المفهوم العـام للمسـرحيـة وتحليل بنيتها فى صبر. كما نوقشت مسـائل أخرى بالطبع، على سبيل المثال، وضع كريج أمام ستانيسلافسكى فكرته عن "مسرح أفلاطونى Platonic Theatre"[6]. كان

لديه حماس متقد لـ *الندوة Symposium* وقد رأى فى سقراط Socrates أرقى مثال للرجل الذى لا ينحنى ليقدم تنازلات أو يتخلى عن مبادئه. واقترح أن محاورات أفلاطون يجب أن تتدفق دون عائق فى مسرح مصمم خصيصاً فى الهواء الطلق حيث يستطيع الناس أن يدخلوا متى شاءوا ويبقون للاستماع حتى الوقت الذى يريدونه. لقد تحدث مع سولر چيتسكى عن المسارح فى الهواء الطلق وأطلعه على صور فوتوغرافية من أريناجولدونى. وكان سولر جيتسكى مبهوراً "وعبَّر عن دهشته عندما لم يبد ستانيسلافسكى اهتماما بالفكرة ورفضها على أساس أنها "عاطفية""(٧).

لكن كانت مسرحية هاملت هى التى أدت إلى المناقشات الكبيرة. كان كريج قد أحضر معه "مكتبة" كاملة وسرعان ما أصبح واضحاً أن هناك كثير من أخطاء الترجمة فى الطبعة الروسية من المسرحية.

لم تكن *هاملت* بالنسبة لكريج مسرحية تاريخية ولا حتى تراجيديا رومانسية لكنها كانت دراما رمزية تجسد تصادماً بين المبادئ. ويلاحظ فى نسخة العمل الخاصة به أن الفكرة الرئيسية للمسرحية وربما فكرتها الوحيدة هى انتصار النار Fire *والخيال والجمال والعدالة والقانون على الماء والحقيقة* fact *والقبح والخروج عن القانون*. لكن هذه لم تترك كمبادئ مجردة كثيرة بل إنها توضع موضع التناقض مع بعضها البعض فى مأساة تضع رجلاً واحداً فى مواجهة الكون(٨). إن هاملت يقف وحده فى عالم شرير لا يتعاطف هاملت معه ولا يشعر نحوه برباط. أعلن كريج أن هذا هو مفتاح الميزانسين وعندما سأله أحد الصحفيين عن هاملت قبل العرض الأول بشهر أجاب كريج:

"هل لدى أية فكرة جديدة بشكل خاص تتعلق بهاملت كشخصية مسرحية؟ لا. لا أعتقد هذا ما عدا أننى أتبنى نظرة منطقية تماماً للرجل ولدوافعه. لقد نجح ببساطة فى أن ينفذ فى شهرين عملا تمت محاولة تنفيذه فى كل بلاط ملكى بأوروبا لقرون. لقد شرع ينظف الحياة الاجتماعية والرسمية من قذارتها الأخلاقية وانحلالها. لقد بدأ فى عمل واجبه وفى ذهنه هدف مباشر وبكل حماس شاب ممتلئ حماسة تمت الإساءة إليه فى قسوة. كانت أفكاره منطقية وكان يفكر فى كل حركة وتصرف خلال ذلك الوقت القصير العاصف والمتوتر والذى انتهى بمأساة. تلك هى فكرتى عن هاملت"[٩].

بعبارة أخرى، لقد رفض أى تفسير للشخصية قد يكون رومانسياً ولم يعتقد أنه مجنون أو أنه ذو أعصاب ضعيفة. لقد بسَّط الدراما عن طريق تأكيد تناقضاتها الجوهرية. لكنه فى نفس الوقت وسَّع من نطاقها الروحى - كما يلاحظ ستانيسلافسكى والذى قدم تلخيصاً ممتازاً لمفهوم كريج للتراجيديا فى كتاب *حياتى فى الفن My Life in Art*. إن هاملت هو ضحية طقوس التطهير purification rite. لقد أصبح مختلفاً عن الرجال الآخرين لأنه - للحظة قصيرة - عبر حدود الحياة وألقى نظرة سريعة على العالم الآخر حيث يُعذَّب أبوه. بعد هذه الرؤية ينظر إلى الحياة بعينين مختلفتين محاولاً أن يسبر غور أسرارها. إيتكيت البلاط الملكى والحب والكره تأخذ كلها معنى متغيراً بالنسبة له ويجد نفسه فى مواجهة واجب ضخم. قد تكون الأمور بسيطة نسبياً إذا حلت المشكلة برمتها باغتيال المغتصب.

" لكن جوهر الأمر لا يقع فقط فى جريمة قتل الملك. لكى يخفف من عذاب أبيه كان عليه أن يطهر البلاط كله من الشر. كان من الضرورى أن يحمل النار والسيف فى كل أرجاء المملكة وأن يحطم المؤذى وأن يصد الأصدقاء القدامى ذوى النفوس العفنة مثل روز نكرانتز وجيلد نسترن وأن ينقذ الروح الطاهرة مثل أو فيليا من نساء العالم وأن يحصنها فى دير ليجعلها فى آخر الأمر سالمة"[10].

هكذا يظهر هاملت أمام الفانيين البسطاء وسط تفاهات البلاط والأحداث الرتيبة للحياة العادية كنوع من السوبرمان - ولهذا، كمجنون، وكما يوضح كريج فى ملاحظاته للممثلين، "الجنون هو شىء عندما يبدو أنه ناجح يسمى عملاً بطوليا heroic وعندما يبدو أنه فاشل يسمى حماقة"[11]. لقد جعلته هذه النظرة للتراجيديا يترك مؤقتاً أى شىء يحس أنه ثانوى. فقد حددت ليس فقط مفهومه عن الشخصيات ومعاملاتهم مع بعضهم البعض ولكن أيضاً أفكاره فيما يتعلق بالمناظر والإضاءة.

بدأ كريج الآن يفحص المسرحية بدقة مع ستانيسلافسكى مشهداً مشهداً. وكان معهما مترجمان أورسولاكوكس Ursula Cox ومايكل ليكيارد بولوس. كان أحدهما يحتفظ بسجل بالإنجليزية والآخر بالروسية. يجب علينا ألا نبالغ فى أهمية هذه المحادثات فطبقا لكريج لم تكن أكثر من مرحلة من مراحل العمل التحضيرى[12]. لكنها بالشكل التى وصلت به إلينا لا تكشف فقط عن اختلافات كثيرة فى الرأى لكنها تلقى الضوء على بعض الأفكار الأساسية التى يجسدها العرض المسرحى.

رأى كريج أن أحد المشاهد التى تفتح الطريق لتفسير مسرحية *هاملت* هو المشهد الثانى فى الفصل الأول عندما يخبر الملك البلاط عن نواياه ويبعث رسله إلى ملك النرويج ويحث هاملت على أن ينسى حزنه وينظر إليه كأب. أخذ كريج هذا المشهد كنقطة البداية فى استنتاجه لمعنى التراجيديا. لذلك كان من الطبيعى أن تتم مناقشته طويلا - كان كريج حريصاً على وضع بعض المبادئ قبل الدخول فى التفصيلات:

> **"فى هذه المسرحية وجدت أجزاء كثيرة ليست مهمة للفعل المسرحى على الإطلاق وأنا لا أريد أن أخسر المهم بسبب غير المهم. مثلا فى مونولوج هاملت فى المشهد الثانى من الفصل الأول والذى يبدأ: "يبدو يا سيدتى إلا، إنه كذلك، أنا لا أعرف يبدو" - أول سطرين فى هذا المونولوج وآخر سطرين فى نهاية المونولوج مهمون. فهذه السطور الأربعة تعبر عن فكرة مهمة ويجب أن يتم نطقها تبعا لذلك. باقى المونولوج يجب أن ينطق كما لو كان أقرب إلى الموسيقى لتضيع الفكرة داخل الأصوات حتى لا يتتبع الجمهور الفكرة إلا فى السطور الأربعة سالفة الذكر.. كيف تنفذ هذه الموسيقى هو أمر يتوقف على الشخصية الفردية للممثل.**
>
> **أريد أن يكون كل ذلك غير واقعى بأى شكل من الأشكال. فى وضع ذلك على المسرح يجب علينا الا نتحدث كثيراً عن ماذا *نفعل* بقدر ماذا لا *نفعل*. أعتقد أن من الممكن للممثلين أن**

**ينقلوا الفكرة والشعور بهدوء دون اللجوء إلى "البوظات" المتصلبة وغير الطبيعية ودون التحدث بوقفات pauses وتأكيدات غير طبيعية.**

**إننى خائف من سوء الفهم أكثر من أى شىء فى هذا العمل. يجب علينا أن نجرى مناقشات كثيرة حول ماذا يريد شكسبير فى هذه المسرحية - ليس ما يريد أن يقوله، لا على الإطلاق ولكن ماذا يريد كفنان".**

وهذا يقود كريج إلى مفهومه للتراجيديا وعن التناول المسرحى الذى ينتج عن هذا المفهوم:

**" كل مأساة هاملت هى انعزاله isolation. وخلفية هذا الانعزال هى البلاط، عالم من الادعاء pretence. الشخص الوحيد الذى لا تزال تربطه به بعض الصلات هو أمه والتى تود أن تجيبه ولكن شيئاً ما لا يدعها تفعل ذلك.**

**وفى هذا البلاط الذهبى ، عالم الظاهر هذا، يجب ألا تكون فيه شخصيات فردية مختلفة كثيرة كما يحدث فى المسرحية الواقعية. لا، هناك شىء يذوب فى كتلة واحدة مفردة. يجب تلوين الوجوه المنفصلة - كما هو الحال عند أساتذة التصوير القدامى - بفرشاة واحدة، وبطلاء واحد."**

يجب أن تكون سوقية وزيف الملك واضحين من خلال مونولوجه. إن شكسبير يصور هنا بضربات عريضة. ويجب أن نفسره بشىء من جفاف السلوك وكريج يحذر ستانيسلافسكى من أنه إذا تعامل مع شكسبير كما تعامل مع تشكيوف ستزدحم المسرحية بكثير من التفصيلات الزائدة عن الحاجة.

يجب أن يرى الجمهور البلاط، كما هو مبين فى هذا المشهد الثانى من المسرحية، من خلال عينى هاملت بصفته الشخصية الرئيسية فى تراجيديا تفهم على أنها مونودراما.

" ستانيسلافسكى : إننى أفهم ما تقوله عن المونودراما. دعنا نحاول بكل الطرق أن نجعل الجمهور يفهم أنه ينظر إلى المسرحية بعينى هاملت، أن الملك والملكة والبلاط لا يظهرون على المسرح على حقيقتهم بل كما يظهرون فى عينى هاملت. وأنا أعتقد أننا نستطيع أن نفعل هذا فى المشاهد التى يكون فيها هاملت على خشبة المسرح".

تلك إذن هى المبادئ العامة التى اهتدى بها كريج عندما كان يعمل فى هذا المشهد المهم. وعندما أخرجت المسرحية كان فعلا من خلال عينى هاملت أن رأى الجمهور البلاط الذى ظهر كعالم شرير مترف - كان المسرح منقسماً إلى قسمين: فى الخلف جلس الملك والملكة على عرش عالى ومن على أكتافهما سقطت عباءة ذهبية ضخمة تنتشر طياتها على عرض المسرح كله. صنعت ثقوب فى هذه العباءة الضخمة ظهرت من خلالها رؤوس رجال البلاط يرتدون هم أيضاً ملابس مذهبة ووجوههم الخاضعة موجهة نحو العاهل. خففت الإضاءة وانزلقت أشعة البروجكتورات على سطح هذا العالم المنحط محدثة ومضات مشئومة مهدِّدة تنبعث من القماش الذهبى. فى مقدمة المسرح جلس جسم هاملت المتشح بالسواد غارقا فى التفكير. أصبح المشهد كله - والذى أعجب انطباعه الصوفى ستانيسلافسكى إعجاباً عظيماً - معبرا بشكل أكبر عن طريق "الأصوات التى تخرق الأذن للآلات النحاسية بأصوات متنافرة بشكل مدهش والتى أعلنت للعالم كل العظمة الإجرامية والنفاق للملك الذى ارتقى العرش"[١٣].

وعندما جاء الوقت الذى يترك فيه الملك والملكة وأتباعهما خشبة المسرح هبطت ستارة تاركة هاملت وحيداً أمامها:

"آه لو أن هذا اللحم بالغ الصلابة ذاب وسال وحول نفسه إلى ندى!".

واصل كريج وستانيسلافسكى مناقشتهما. عندما كان هاملت على المسرح كان من الممكن عرض عالم المأساة كما ظهر له ولكن ماذا نفعل - هكذا سأله ستانيسلافسكى - عندما لا يكون هاملت هناك؟ أجاب كريج على هذا بأنه يريده أن يكون هناك طوال الوقت دائماً أمام أعين الجمهور.

**كريج:**

**أريد أن يشعر الجمهور بالصلة بين ما يدور على المسرح وهاملت حتى يحس الجمهور بحدة بقدر الإمكان بكل الرعب الموجود فى موقف هاملت.**

**ستانيسلافسكى:**

**اقترح أنه يجب علينا فى المشاهد التى لا يشترك فيها هاملت أن تظهر الشخصيات ليس بعينى هاملت لكن بشكل واقعى كما هى فى الحقيقة.**

**كريج:**

**أخشى أن بمتابعتنا فكرة رؤية كل شيء من خلال عينى هاملت قد نكون متسقين بطريقة شكلية متحذلقة فى تنفيذ هذه الفكرة. ولكن من ناحية أخرى جعل الشخصيات واقعية أمر خطير أيضاً، إذا أنها قد تفقد كل رمزيتها فجأة ومن ثم تفقد المسرحية الكثير جداً"**

لقد توصل كريج إلى الاعتقاد بأنه فى المشهد بين بولونيوس Polonius ولايرتس Laertes يجب التأكيد على نفاق بولونيوس إما بوجود أوفيليا على المسرح وإما بإدخال أحد العمال الأقوياء ليعمل كلحن مساعد لهذا الكون المنحرف. أجاب ستانيسلافسكى : "لقد جربنا من قبل هذه الطريقة ومايرهولد يؤسس نظريته كلها على هذا النوع من الأشياء لكننا لم نحقق أية نتائج إيجابية". واضطر كريج إلى أن يحتمى بالمبادئ العامة لفنه. ("أعتقد فى الحقيقة أن المرء يمكن أن يمثل *هاملت* بدون النص لكننى لا أعتقد أن أى إنسان يمكن أن يريد ذلك") وأصبحت الثغرة التى تفصل بينه وبين ستانيسلافسكى واضحة على الفور:

**"ستانيسلافسكى:**

**إذا بشرت بكل آرائك مرة واحدة ستثير سخط الجمهور وهكذا تعوق تنفيذ نظرياتك فى الحياة. يمكن للأمور أن تتم فقط بالتدريج الشديد. لقد ارتكب المسيح نفس الخطأ - لقد طلب كل شىء مرة واحدة ولهذا السبب لم يفهمه الناس حتى يومنا هذا.**

**كريج:**

**أنا لا أومن إطلاقاً بعمل الأشياء بالتدريج. يمكنك *أن تفكر* إذا أردت لمدة ٢٠٠٠ سنة لكن يجب أن تبين ما فكرت فيه مرة واحدة وبوضوح وتحديد كاملين."**

كان كريج أثناء العمل فى *هاملت* لا يزال يفكر فى فن يحاول أن يتخطى مجرد تفسير الكلمات المكتوبة. لقد رأى أن من الممكن تنحية الكلمات جانبا والتعبير

عن التراجيديا كلية عن طريق حركات الممثلين والتى تزيد الموسيقى من تأثيرها. هذه - هكذا لاحظ ستانيسلافسكى - لن تصبح مسرحية شكسبير لكنها فن آخر نقطة البداية فيه موضوع هاملت. يبدو أن الفكرة راقته.

**ستانيسلافسكى :**

**يسعدنى أن أجرب شيئاً من هذا القبيل معك فى وقت من الأوقات، شيئاً بلا كلمات إذ أننى أنا نفسى أكره الكلمات.**

**كريج:**

**يجب أن نكره، ليس الكلمات، بل أنفسنا نحن الذين نستخدم الكلمات، نستخدم هذا النوع من الفن".**

ولسوء الحظ لم يعتقد ستانيسلافسكى أن الممثلين القادرين على تنفيذ هذه التجربة يمكن أن يكونوا موجودين فى فرقته. ربما يمكن لقليل من الممثلين أن يفعلوا ذلك - كنيبر Knipper، وليلينا Slilina وموسكفين وهو نفسه. لكن ربما كان من الأعقل تقسيم العمل. فى ذلك الوقت كانوا يتعاملون مع *هاملت* وربما كانوا يروا الأشياء الجديدة من الفن كخط جانبى. فى نفس الوقت عادوا إلى مسرحية شكسبير وتحليل المشهد الثانى من الفصل الأول. اعتمد هذا المشهد على الملك الذى - كما قال كريج - يجب أن يذكِّرنا بكائن غير أرضى. اقترح ستانيسلافسكى أن يحاول الممثل أولا أن يجد طريقة واقعية للتعبير ويتقدم من هناك إلى الفكرة المجردة. قبل كريج هذا ومضى ليتحدث عن هاملت نفسه. يجب أن يفهم الممثلون أن هاملت هو روح سقطت فى المادة أو بالأحرى هو روح محاطة تماما بالمادة. ويجب عليهم أيضاً أن يفهموا أن هاملت ليس بالشخص الضعيف الذى يظهروه أمامنا فى العادة لكنه قوة. قال ستانيسلافسكى - الذى

كان يرى أن على الممثل أن يبعث فى الشخصية التى يلعبها الحياة من داخل نفسه - عند هذه النقطة:

" من اجل أهدافنا من الأفضل الا نتكلم مع الممثلين عن نية المخرج المسرحى ليقدم هاملت قويا. فبدراسة المسرحية كلها نفسيا والتأكيد على نقاط معينة فى التطور النفسى يمكنك أن تنظم هذه النقاط بشكل متجانس ومتناسب بحيث يكون من الضرورى تقديم هاملت قوى. وإلا إذا أخبرت الممثل ببساطة عن نيتك سيظهر فوراً على المسرح بصدر منفوخ وصوت مسرحى قوى.

كريج:

آه هذا فظيع. إن لك رأياً فى الممثلين أسوأ حتى من رأيى فيهم.

ستانيسلافسكى:

ليس لى رأى سيئ فى الممثلين إطلاقاً - هناك ببساطة عادات مسرحية ليس من السهل أن يحرر المرء نفسه منها".

وطبقا لكريج، إن قوة هاملت هى أحد مفاتيح المسرحية. إن مأساة الأمير ليست راجعة إلى نوع ما من الضعف أصله غير معروف على وجه اليقين يمنعه من القيام بالفعل. المشكلة بالنسبة له هى أن يقرر كيف ينتقم لنفسه بطريقة عادلة ولصالح الدانمرك. إنه غير شخصى impersonal، وهنا تكمن مأساته.

وكما بيننا من قبل أحس كريج بالألفة مع هاملت وكانت المسرحية بالنسبة له ترمز إلى صراعه هو مع المسرح المعاصر:

**"أريد ألا توجد بين هاملت وباقى العالم نقطة واحدة من الاتفاق وألا يوجد أقل أمل فى إمكانية التصالح. أستطيع أن أرى فى هاملت تاريخ المسرح. فى هاملت كل ما هو حى فى المسرح يصارع تلك العادات الميتة التى تريد أن تسحق المسرح".**

يجب أن نتذكر أيضا أن كريج رأى تاريخ المسرح فى المستقبل كتقدم من التجسيد والتفسير إلى إعادة التقديم representation ومن إعادة التقديم إلى الخلق. بمسرحية *هاملت* كان كريج فى مرحلة التمثيل. من هنا كان البيان التالى الذى يتخلى فيه عن المناقشة السيكولوجية ويصف الأسلوب العام الذى يود أن يضفيه على الميزانسين الذى يضعه:

**" أريد أن أجعل المسرحية تبدأ بدون ستارة، فى الحقيقة ألا تكون هناك ستارة على الإطلاق حتى يكون لدى الجمهور عند مجيئه إلى صالة المسرح قبل بدء المسرحية الوقت ليفهم هذه *الخطوط الجديدة* وهذا المظهر الجديد بالنسبة لهم لخشبة المسرح. ويحسن أيضا أن يبدأ كل مشهد بأشخاص فى ملابس خاصة يأتون إلى خشبة المسرح ويرتبون المناظر ويتأكدون من الإضاءة، وهكذا. وبهذه الطريقة يجعلون الجمهور يشعر أن هذا عرض مسرحى"**

فى مواجهة ستانيسلافسكى الذى كان لا يزال متمسكاً بتصلب بمبادئ "الإيهام بالواقع" كان كريج يقترح عرضا مسرحياً مؤسساً على الأسلبة ويعترف الجميع به بهذه الصفة. كان هذا بلا شك السبب الرئيسى لفشلهما فى الاتفاق. كذلك كان أيضاً إسهام كريج فى المسرح الروسى المستقبلى فى مسرح مايرهولد

وتابروف Tairov وڤاختانجوف Vakhtangov. فى إخراج كريج لمسرحية *هاملت* كان من بين رجال البلاط الذين كانوا ينظرون من بين الطيات الواسعة للعباءة الذهبية فى مشهد، طالبان شابان من مسرح الفن هما فاختانجوف وسيرافينا بيرمان Serafina Bierman "لقد فهم الشابان (ربما أفضل مما فهم ستانيسلافسكى) أهدافى من *أجل مسرح* يخدم الدراما خدمة كبرى وكانا فى غاية الاخلاص وتذكرا وواصلا الأفكار التى قدمتها وهكذا أصبحا مشهورين وجعلا مسارحهما مشهورة" (١٤).

بعد ذلك بأسبوع بدأ ستانيسلافسكى وكريج مناقشة الفصل الأول، المشهد الثالث بين لايرتس وبولونيوس وأوفيليا (١٥). إذا درسنا هذه المناقشة وقد عزلناها عن باقى المسرحية قد تبدو أفكار كريج متناقضة ولكن إذا نظرنا إليها فى ارتباطها بالمحادثات حول المشهد السابق وجدناها تتوافق مع مفهوم عام للتراجيديا متسق اتساقاً تاماً رغم أنه يدعو إلى الدهشة فى بعض الأحيان.

كان المشهد الثالث من الفصل الأول - فى رأى كريج - غير مهم ويجب أن يتم تمثيله بخفة حتى لا نسيطر على انتباه الجمهور بلا ضرورة. وكان معجباً بالإيطاليين للأستاذية التى يمرّون بها بسرعة القطع التى لا تحتوى على شىء أساسى - ناطقين السطور دون تشديد stress. إنهم يؤدونها بخفة وبشكل مناسب كما لو كانوا يلعبون الكرة - كما يقول - مضيفاً أن هذا ينقذ الجمهور من التوتر غير الضرورى حتى يمكنه من التفاعل بشكل أقوى مع القطع المهمة. فى هذا المشهد نفهم أن رباطاً من الغباء والعبودية يربط بين يولوينوس ولايرس وأوفيليا معاً.

* كريج:

يدور المشهد فى عائلة بولونيوس وأريد أن تكون هذه العائلة منفصلة عن كل ماجرى من قبل. لايرتس أساساً هو لا شىء غير بولونيوس صغير.

ستانيسلافسكى:

فى أى شىء تكون هذه العائلة منفصلة؟ هل يجب أن تكون غير متعاطفة؟

كريج:

نعم. العائلة لا خبرة لها بتصريف الأعمال - غبية.

ستانيسلافسكى:

وأوفيليا.

كريج:

أخشى أن يكون الأمر معها هكذا. لا بد وأنها غبية وجميلة فى نفس الوقت. هنا الصعوبة.

ستانيسلافسكى:

هل يجب عليها أن تكون من النوع السلبى أو تكون قادرة على اتخاذ القرار؟

كريج:

أفضل أن أقول إنها غير محددة.

ستانيسلافسكى:

ألا تخشى أن الجمهور الذى تعود على رؤية أوفيليا كشخصية تدعو المرء للتعاطف معها - عند ما يراها غبية وغير لطيفة سيقول إن المسرح شوه أوفيليا؟ ألا يجب أن نكون حريصين قليلا؟

**كريج:**

**نعم أعرف ذلك.**

**ستانيسلافسكى:**

**ربما كان من الأليق أن تجعلها بصفة عامة جديرة بتعاطف**

**الجمهور معها ولطيفة وأن تظهرها فى بعض الأحيان غبية.**

**هل هذا يفى بالغرض!**

**كريج:**

**نعم لكننى أعتقد أنها والعائلة بأكملها وخاصة فى هذا المشهد**

**لا قيمة لهم على الإطلاق. إنها تصبح أكثر تحديدا فقط**

**عندما تبدأ فى الجنون ..**

**إن كل النصائح التى يعطيها لايرتيس وأبوها لها تبين أنهما**

**شخصان وضيعان" بشكل غير عادى.**

لم يكن تفسير كريج هو تفسير ستانيسلافسكى ولا تفسير الناقد بيلينسكى Bielinsky. وكان ستانيسلافسكى يخشى أن يظنه الجمهور مخطئاً. لكن كريج لم يكن يعير الأفكار المسبقة أية أهمية.. لقد كتب بعد ذلك بسنة فى *يومياته*: "أصبح شكسبير فى جميع أنحاء العالم وليس فى إنجلترا وحدها ملكا لكل فرد، ونحن الذين نمثل مسرحياته، نحن الممثلين *والمخرجين المسرحيين* غير مسموح لنا أن نفسره بطريقتنا نحن لكنهم يتوقعون منا أن *نفسره* بمائة طريقة لتناسب "أذواق" tastes مئات من ملاك owners *شكسبير* المختلفين"[١٦]. يطالب كريج بحق عرض المسرحية كما يراها. وكما لو كان يريد قطع مناقشة هددت أن تنتهى إلى طريق مسدود أجاب على استفسار ستانيسلافسكى "لكن كيف ينظر

شكسبير إلى أوفيليا؟ "بقوله" أعتقد، كما أنظر أنا" إلى جانب هذا، بينما يرى الناقد الروسى بيلينسكى أوفيليا كـ "مخلوقة إلى حد ما من الطبقة الوسطى لكنها رقيقة، قادرة حتى على الموت لكنها غير قادرة على أى نوع من الاحتجاج أو الإجراء النشيط"(١٧) رأى صمويل جونسون Samuel Johnson – طبقا لكريج – أنها "منذ البداية نفسها، منذ طفولتها غبية إلى حد ما"(١٨).

ويدهش هذا ستانيسلافسكى الذى يحتج:

**" ستانيسلافسكى:**

**إذا ألقى هاملت على الأرض بامرأة غبية فهذا ليس بالمثير لكنه إذا ارتفع إلى السحاب وألقى فتاة جميلة نقية – هنا تكون المأساة.**

**كريج:**

**أنا لا أرى ذلك. إنها مخلوقة صغيرة بائسة.**

**ستانيسلافسكى:**

**لكن لماذا يحبها؟**

**كريج:**

**لقد أحب فقط خياله، "امرأة وهمية".**

هكذا تركا مشكلة كيف تمثل الشخصية. لم ير كريج فى هذا المشهد فعلاً action، لا شىء بل محادثة. لذلك يجب أن تكون الحركة قليلة بقدر الإمكان: "ألا ترى أوفيليا هناك فى مواقف تصنُع متنوعة، تبكى دون عاطفة داخلية معينة – لكنها تقف فى مكان واحد بدون أية تحركات غير ضرورية ولا تتحرك؟

لم يستطع ستانيسلافسكى أن يفكر فى ممثلة قادرة على تمثيل الدور بهذه الطريقة. إنه يتطلب عبقرية. إن كريج يواجه هذا بسؤال يبيِّن مفهومه بوضوح:

**"كريج:**

**أى ممثلاتك أكثرهن خفة ظل؟**

**ستانيسلافسكى:**

**أظن مسز ليلينا، فى نظرى.**

**كريج:**

**أعتقد أنه يمكنها أن تحل هذه المشكلة"**

على الممثلة أن تفسر أوفيليا بأن تبتعد عنها وليس بإعادة بنائها من الداخل. كانت خفة الظل إحدى خصائص السوبر ماريونيت أيضا. مرة ثانية ظهر على السطح التباين بين كريج وستانيسلافسكى :

**"كريج:**

**ليس عند شكسبير مشاعر أو حالات نفسية أيا كانت تقرأ بين السطور. إنه واضح جدا. فى المسرحيات الحديثة، الحالة النفسية تجعل عامة الجمهور يحس بما ليس بالكلمات نفسها بقدر ما هو موجود بين السطور ولكن الحالة النفسية عند شكسبير تجعل الجمهور يحس بها قبل أى شىء وبشكل كلى عن طريق الكلمات الفعلية.**

**ستانيسلافسكى:**

**نعم لكن على المرء أن يعرف كيف يجعل الكلمات مسموعة.**

**كريج:**

**إنى أقدم مثل هذه المناظر البسيطة من أجل هذه الغاية . وأود أيضا أن تكون الحركات أيضا سهلة وقليلة العدد".**

وينهى كريج الحديث بوصفه لأسلوب التمثيل الذى يعتبره ضرورياً فى العرض المسرحى *لهاملت*:

> **"احب ان يفهم الممثلون ان اداء مسرحيات شكسبير لا يتطلب تنوعاً كبيرا من "البوزات" pose او الحركة. افكار شكسبير موجودة فى الكلمات. أن تترجمها إلى حركة، إلى تمثيل، ممكن أيضا بشرط واحد هو أنه يجب أن يكون هناك القليل من هذا التمثيل والحركة بقدر الإمكان".**

وعلى الرغم من الاختلاف بينهما إلا ان إيمان ستانيسلافسكى بكريج لم يضعف. فى مايو ١٩٠٩ كتب إلى مدام جورفيتش:

> **"ليس فقط أننا أصبحنا غير محبطين فى كريج لكننا الآن مقتنعون أنه رجل عبقرى. لقد وضع المسرح بكامله تحت أمره وأنا نفسى بصفتى أقرب مساعد له وضعت نفسى كلية تحت أمره وأنا فخور بذلك. سيمر وقت طويل قبل أن يبدأ حتى قليل من الناس فى فهم كريج لأنه يسبقنا بنصف قرن. إنه شاعر رفيع المستوى وفنان عظيم، مخرج له ذوق بالغ السمو وعظيم المعرفة"[٢٠].**

في الوقت الذى بدأ فيه ستانيسلافسكى إخراجه لمسرحية تورجنيف Turgenev *شهر فى الريف A Month in the Country* والذى طبق فيها "نظامه" للمرة الأولى[٢١] عاد كريج إلى فلورنسا، إلى الاستوديو الخاص به فى الأرينا جولدونى حيث استقر هناك ليعمل نماذجه لمناظر مسرحية هاملت مستخدما باراڤاناته ومنفذا للميزانين بمرور الوقت. فى ٥ سبتمبر كتب إلى ستانيسلافسكى كما يلى:

* أمل أن يجد نجاروك أو عمالك الميكانيكيون وسيلة ما ليتمكنوا من أن يجعلوا البارافانات تتحرك بسهولة حتى يمكن لورقة واحدة أن تتحرك فى وقت ما بأقل ضغط.

أعتقد أنه ينبغى عليهم أن يقوموا ببعض التجارب فى هذا الشأن، لأن غرضى من تصميم هذا المنظر أن يكون قادرا على الانتقال من شكل إلى شكل آخر بسهولة كبيرة وهنا المكان الذى يستطيع ميكانيكيون الذين يعملون معك أن يساعدوننى كثيرا.

أعتقد أن لدى للمنظر الأخير دونا عن بقية المناظر شيئاً جميلاً مما يحدث شعورا بضخامة الخلق إذا قورن بحياة أو موت إنسان فرد.

كلما قرأت هاملت أكثر رأيت وجهك أكثر. *لا أستطيع أن أصدق لدقيقة واحدة* أن أى شىء أكثر من أبسط تقديم لهذه الشخصية يمكن أن يصل أبدا إلى تلك القمم التى يبدو أن شكسبير يلمسها وأقرب شىء إلى تلك القمم التى رأيتها فى *التمثيل فى مسرحك هى أداؤك فى* Onkel Wanju. لقد كانت هذه الحقيقة هى التى لم أستطع أن أعبر لك عنها تماما فى موسكو.

كيف يكون هناك شىء أعلى أو أكبر من البساطة التى تتناول بها أدوارك فى المسرحيات الحديثة؟

أعنى تمثيلك *الشخصى*.

ألا يطور الفكر نفسه فى مسرحية *هاملت* ويجد الكلمات للتعبير عنه بواسطة نفس العملية تماماً كالفكر فى مسرحيات تشكيوف؟ إذا كانت هناك قطع فى *هاملت* تكون الكلمات فيها

أقل بساطة مما هى عند تشيكوف فهناك بالتأكيد قطع أخرى هى جوهر البساطة نفسها. هل لأن الكلمات أقل عامية تكون أقل بساطة؟ كم هو رهيب لو أن الأمر كذلك. فهذا قد يعنى أن شكسبير ليس فنانا عظيما. لا أستطيع أن أخبرك كم أود أن أراك فى دور هاملت. أنا لا أستطيع أن أتصور شيئا أكثر مثالية على المسرح من ذلك. وفى كل مرة أفكر فيها فى المسرحية وهى تقدم فى موسكو أحزن عندما أتصور ماذا سيخسر المسرح بدون وجودك. أنا متأكد من أن كاشا لوف Kachalov سيكون جيدا فعلا وأن كل شخص فى موسكو سيعتقد ذلك. لكن لدى اعتقاد راسخ لا أستطيع تغييره هو أن أوروبا كلها ستتأثر وتبدأ فى التفكير إذا استطاعت أن تشاهد أداءك لهذا الدور"[٢٢]

كان كريج يعمل فى حالة من البهجة فى فلورنسا لكن كانت هناك أوقات شعر فيها أن كل الميزانسين كان تضييعا للجهد لا طائل منه. فى السنوات العشرين الأخيرة اكتسب معرفة مهولة بتقنيات المسرح وهو يريد الآن أن يتقدم إلى أبعد من ذلك ليضع أساس الفن الجديد الذى يحلم به. هذا العمل فى مسرحية هاملت والمؤسس على أفكار تركها وراء ظهره كان مضيعة للوقت. هكذا شعر. والشىء المهم هو أن يتعلم أكثر، أن يقوم باكتشافات جديدة. وكانت تتملكه فكرة مدرسة أكثر من أى وقت مضى" معهدا.. أساتذة.."[٢٣]

لكن ربما تكون مسرحية *هاملت* هى المعبر نحو الفن الذى يحلم به. لقد واصل العمل.

فى ٢٨ فبراير ١٩١٠ عاد كريج إلى موسكو وسرعان ما أصبح العمل على قدم وساق. وأعد نموذجاً model كبيرا لخشبة مسرح مع صور مصغرة لنظام الإضاءة لكى يستخدم فى العرض المسرحى. شرح كريج كيفية ترتيب البارافانات. لن يكون هناك تتابع للمناظر لكن هناك منظراً واحداً ذا جوانب متعددة. وبما أنه لن تكون هناك ستارة يجب أن ينسجم معمار هذا المنظر مع معمار صالة المسرح ويكوِّن شكلا من أشكال الامتداد له. إن ترتيب البارافانات ودرجات السلم وقليل جدا من الإكسسوارات يمكنها أن توحى بالمكان وقبل كل شىء أن تخلق جوا لكل منظر بمساعدة الإضاءة والتى استخدمها كريج بطريقتين باستعمال بروچكتورات متحركة لكى تختار سطحا أو تطوِّق دائرة أو تخلق نوعاً من الرعشة التراجيدية فى لحظات الذروة وفى رشات متناثرة لتلوِّن أجزاء ساطعة أو قاتمة من المنظر. لم يكن يقصد من الضوء أن يعطى إيهاما بالواقع ولكن لكى يزيد من التعبير التراجيدى[٢٤]. كان أحياناً يسقط من أعلى وأحياناً يبدو وكأنه يقفز من خشبة المسرح إلى أعلى وفى أحيان أخرى كان يندفع بقوة عبر خشبة المسرح. وبدلا من الستارة عند نهاية كل مشهد أو فصل يكون هناك ظلام. ويتم تسليط الضوء على الملابس الذهبية مما يجعلها تلمع وتدب فيها الحياة وأحيانا تعطى تأثير موجة متدفقة عندما يتحرك لابسوها. عرض هذا كله فى التدريبات مع النموذج بحضور ستانيسلافسكى وسولرچتسكى ومارچانوف Mardjanov وكان الأخير مسئولاً عن صنع البارافانات.

كان كريج - أثناء زيارته السابقة لموسكو- قد أجرى مناقشة نظرية مع ستانيسلافسكى حول كل منظر وعن الشخصيات وعن العلاقات بينها وبين

بعضها. والآن انتقلا إلى مرحلة العمل الفعلى على خشبة المسرح. وكان الممثلون يشاهدون كريج وهو يبيِّن لهم تحركاتهم عن طريق دفع أشكال صغيرة من الخشب والكرتون صنعها هو بنفسه حول موديل المنظر بعصا طويلة. وشرح كريج أيضا نغمة الصوت التى يجب اتباعها. كان هذا صعبا فى كثير من الأحيان لأنه كان من الواجب أن يتم من خلال مترجم. أراد كريج أن يعمل الممثلون كما لو كانت هذه لعبة ودون أن يسمحوا لأنفسهم بالشلل عن طريق طول التفكير. وفى إخلاصه لمفهومه المثالى ظل يخبرهم أن مأساة *هاملت* كانت تمثل "انتصار الحب" - إن هاملت نجح فى هدفه ليس عن طريق التصميم أو القوة الجسمانية أو الثروة أو الوضع الاجتماعى ولكن من خلال قوة مبدئه المثالى[٢٥].

كانت هذه التدريبات تتم فى الصباح. فى فترة الظهيرة شغل كريج نفسه بالملابس. وفى تصميمه لها كان قد تخلى فى وقت قريب جدا عن موديلاته الأصلية (والتى شملت اللوحة التطريزية على القماش باييه Bayeux وفسيفساء رافينا Ravena mosaics و Viollet le Duc) وفى عمله مع صانعى الملابس اختار موادًا ثقيلة يمكن أن تطوى على هيئة طيات نحتية واختبرها عدة مرات.

وبحلول الوقت الذى ترك كريج فيه موسكو، فى ٤مايو، كان كل شىء قد استقر. وترك الأمر إلى ستانيسلافسكى وسولر چيتسكى ومساعديهما لتنفيذ القرارات التى تم التوصل إليها.

مرض ستانيسلافسكى مرضاً خطيراً وتوقف العمل فى مسرحية *هاملت* وكنتيجة لذلك كان من الواجب تأجيل العرض الأول لمدة طويلة.

وعندما استؤنف العمل أخيراً بدأت المصاعب فى الظهور، فى كل من التمويل ومسألة التمثيل.

فى خطاب مؤرخ ٢١ يونيو - ٤يوليو ١٩١٠ يكتب ستانيسلافسكى إلى كريج عن الصعوبات المالية والفنية التى يواجهها مسرح الفن فى صنع الملابس:

**" أنت تريد تفصيلاً بسيطاً وطبيعياً وهذا سيعطى خطا بسيطا طبيعيا يشبه النحت وطيات folds جيدة تشبه النحت يمكن بسهولة إضاءتها على المسرح وتنسجم مع بساطة خطوط البارافانات. لكن من الصعب أن تجد دائما كل شىء بسيطاً جدا. لقد جربنا كل أشكال التفصيل وكل "الموضات" التى أعطيتنا إياها وجربنا عددا كبيراً من ما حاولناه نحن لكن مواد المحلات الرفيعة والدقيقة هذه لا يمكنها أن تعبر عن أى شىء على الإطلاق، كانت كل الملابس معلقة مثل الأرواب أو القمصان. لم يكد يوجد أى فارق بينها. جميعها يشبه الواحد الآخر وليس لأى من أشكال التفصيل هذه - كما وضعناها على موديلاتنا - ذلك الطابع الفنى البسيط الذى يجب أن يظهر فى كل عمل فنى حقيقى. عندما ارتدى الكومبارس كل هذه الملابس بدت رثة وغير مثيرة وعلى العكس تماما مما هو ممتاز على الرغم من أن كل "القصات" cuts والرسومات تمت دراستها بعناية وتم فهم دورها الأساسى فهما كاملا. استخدمنا خيالنا فى بعض الحالات واستخدمنا أفكارا عارضة مختلفة لكن على الرغم من ذلك كله كانت الملابس رثة وغير مثيرة. حاولت أن أقدح زناد ذاكرتى. أعدت قراءة كل ما يتعلق بهذه الملابس وزمانها بعناية وأخيراً وصلت إلى نتيجة هى أن**

**عدداً كبيراً من أشكال التفصيل التى اخترتها أنت مقصود منها أن تصنع من مواد سميكة كثيفة لتعطى للرسومات طيات جميلة وعميقة"[٢٦].**

كان كريج قد طلب مثل هذه المواد الثقيلة منذ زمن طويل يرجع إلى ١٠مايو ١٩٠٩ فى جلسة عمل مع ستانيسلافسكى وسولر چيتسكى" [٢٧].

فيما يتعلق بالإضاءة بدا كل شىء جيداً. علقت مجموعة من البروچكتورات المرئية أمام قوس فتحة خشبة المسرح فوق مقاعد الصفوف الأولى. وتم طلب جهاز خاص. وحتى ستانيسلافسكى أرسل مارد چانوف Mardjanov إلى برلين ومعه خطابات تقديم. إذ كان يجب بالتأكيد أن تستفيد *هاملت* من أحسن وأفضل إضاءة مسرحية[٢٨].

لكن البارافانات كانت مشكلة. يلاحظ ستانيسلافسكى فى كتاب "*حياتى فى الفن*" كم أن المسافة هائلة بين حلم الفنان أو المخرج المسرحى وتحقيقه على المسرح!" إلا أنه على خلاف الاتجاه العام المألوف لمنتقدى كريج لا يتهمه بأن أفكاره غير عملية. فهو يلقى اللوم على معدات المسرح والتى كانت لا تزال خشنة وبدائية مقارنة بالتقدم التقنى فى مجالات أخرى[٢٩]. فبموادنا ومعدات المسرح اليوم لم يعد بناء وتشغيل البارافانات يثير مشكلات لا حل لها.

كان كريج بكراهيته للمنظر المرسوم والتصنع يرغب أن تصنع البارافانات من مادة طبيعية لذلك تم تجربة الحديد والنحاس ومعادن أخرى. لكن ثقل مثل هذه المناظر كان سيتطلب تركيب جهاز كهربائى خاص. لذلك جربوا الخشب ثم الفلين

ولكن بدون نتائج أفضل. وكان على كريج أن يتجه إلى الخيش الذى ينبسط على الأطر الخشبية.

آراء كريج أن تتحرك البارافانات أمام أعين الجمهور فيتغير المنظر بهذه الطريقة دون أن تهبط الستارة. ثبت أن هذا مستحيل وكان يجب استخدام الستارة رغم كل هذا. "كم كان من الممكن أن تعطى طريقة كريج فى تغيير حركة البارافانات للعرض كله وحدة وانسجاما!"[٣٠].

وكانت مشكلة التمثيل - حتى - أكثر تعقيدا. فى ٥ مارس ١٩١٠ دار بين كريج وستانيسلافسكى حديث طويل حول فن الممثل وصف خلاله ستانيسلافسكى ما سماه. "نظامه فى خطوطه العامة"، الأفكار التى كان يصوغها فى ذلك الوقت فى شكل. لاحظ كريج فى اليوم التالى فى *يومياته* ! أنه كان هناك بالتأكيد شىء مثير فى كل ذلك، نظرية فى التمثيل مستقاة من الممارسة على خشبة المسرح، نظرية تستحق الانتباه والاحترام لكنه أضاف أنه أعرب عن بعض الاعتراضات ويستطيع أى قارئ لعمله أن يتخيل ماذا يمكن أن تكون هذه الاعتراضات. كان كريج معجبا بستانيسلافسكى كممثل لكنه لم يقبل نظامه كمنهج عام. كان ستانيسلافسكى يبذل قصارى جهده ليجعل الممثلين يفسرون رؤية كريج الرمزية لمسرحية *هاملت* حتى لو لم يكن يوافق عليها تماما. لكنه فى خطاب إلى كريج يقول إنه يعتقد أن أفضل طريقة لتحقيق هذا هو تطبيق نظامه هو: ".. بدأ كاتشالوف يهتم بدور هاملت. فى بطرسبرج عملت قليلا معه وبعد ذلك فى موسكو راجعنا مع ماردجانوف دوره كله ووضعت عليه ملاحظاتى وطبقاً لملاحظاتك ولنظامى الذى لم تحبه بعد لكن ذلك يخدم غرضك أكثر من أى شىء

آخر"[٣١]. إلا أن ستانيسلافسكى لم ينته بعد من تنفيذ نظريته وكان يلقى مقاومة كبيرة من ممثليه.

فى مثل هذه الظروف كيف نتوقع للتمثيل أن يرتفع إلى مقاييس كريج؟ فى نهاية ديسمبر ١٩١١ عندما عاد إلى موسكو من أجل التدريبات النهائية ولوضع اللمسات الأخيرة للإضاءة لم يستطع إلا أن يسجل اختلافه. فلم يقبل إطلاقا أسلوب التمثيل "المسرحى" المعتاد وكان معادياً بنفس القدر للتعبير المباشر النثرى عن المشاعر. وماذا رأى هناك؟ نفس الشىء كستانيسلافسكى الذى كتب: "ليس هناك بساطة راقية ولا توكيد عظيم grand assurance ولا ضبط بارع للنفس masterly restraint. لم تكن هناك أصوات رنانة وكلام جميل وحركة متجانسة وتكوينات حركية. لكن كان هناك ما كنا نخشاه أكثر من أى شىء آخر - إما الشفقة المسرحية المعتادة. وإما الطرف الآخر وهو المبالغة فى معايشة الدور المتعبة جدا والثقيلة والنثرية prosaic"[٣٢]. اكتشف ستانيسلافسكى مرة ثانية أنه فى حين استطاع أن يبتدع أسلوباً لكلام يصلح جداً للمسرحيات المعاصرة بمجرد محاولة قول الشعر خرج الممثلون عما رسمه لهم وسقطوا فى الخطابة.

وفى محاولة لإزالة هذه الصعوبة قام ستانيسلافسكى بتمثيل بعض القطع من أدواره هو أمام كريج مستخدما مناهج مختلفة - الطريقة الفرنسية التقليدية والطريقة الألمانية والإيطالية والطريقة الروسية الخطابية والطريقة الروسية الواقعية والطريقة الانطباعية. لم يحب كريج أيًا من هذه الطرق.

"احتج بكل قوته من ناحية على الطريقة التقليدية القديمة للمسرح ومن ناحية لم يقبل الطبيعية والتبسيط المملين

humdrum naturalness and simplicity والـلـذيـن سـرقـا من تفسيراتي كل الشعر. أراد كريج الكمال وما هو مثالي أي التعبير السهل القوي العميق الراقي الفني الجميل عن العاطفة الإنسانية الحية"(٣٣).

لكن أخيراً جاء اليوم: في ٨ يناير ١٩١٢ ارتفع ستار مسرح الفن عن أول عرض لمسرحية هاملت. كان نجاحاً عظيماً. نادى الجمهور لكريج بعد مشهد المسرحية Play Scene وفي نهاية العرض. كان عليه أن يأتي إلى الستار مرة ثانية مع ستانيسلافسكي وكاتشالوف.

ومع هذا، كانت هناك اعتراضات قوية في بعض الصحف الروسية: أشارت جريدة *Golos Moskvy* إلى الأسلبة العقيمة ورأى معلق *Utro Rossis* أن البارافانات كئيبة - لكن *Ryetsh* أثنت على الذوق المعروض طوال العرض المسرحي وتحدثت جريدة جامعة موسكو عن تجديدات موفقة ووصفتها الصحيفة الأولى في موسكو Russkoye Slove بأنها "أعظم حدث في فن المسرح اليوم".

وأرسلت *التايمز Times* مراسلاً خاصاً وصف عمل مواطنه المغترب كما يلي:

"كل مشهد في مسرحية هاملت له - كأساس - ترتيب من البارافانات ترتفع إلى أعلى قمة فتحة المسرح تتكون من الألواح العادية الخالية من أي زخرف. لونان فقط هما المستخدمان - لون كريمي محايد ولون الذهب.

**إن لدى السيد كريج القدرة المتفردة على نقل المغزى الروحى للكلمات والمواقف الدرامية وراء الممثل إلى المنظر الذى يتحرك فيه. وهو قادر بأبسط الوسائل بطريقة غامضة على أن يستدعى تقريبا أى إحساس بالوقت أو المكان. إن المناظر حتى فى ذاتها توحى بالتنويعات فى العواطف الإنسانية... العرض انتصار رائع لكريج ومن المستحيل أن نعرف مدى اتساع التأثير الذى قد يكون لمثل هذا النجاح الكامل الذى تحقق لنظرياته على مسرح أوروبا"(٣٤).**

كان كريج وستانيسلافسكى أقل حماساً. لم يحقق العرض آمالهما. إلا أن ستانيسلافسكى، الذى لم يفتر إعجابه بكريج حتى فى أصعب لحظات عملهما معا، يثنى فى مذكراته على جمال عرض هاملت ومناظره "التى لا تنسى" مثل منظر البلاط الملكى فى الفصل الأول ومنظر وصول الممثلين ومنظر المسرحية و"مصيدة الفئران" والمنظر الأخير.

إن وصول الممثلين بملابسهم المتألقة ودخولهم خشبة المسرح على صوت الفلوت والمزمار والفلوت الصغير والطبول كان يرمز بالنسبة لكريج الذى رأهم من خلال عينى هاملت إلى كل ما هو مبهج فى فن المسرح. عندما يظهرون يستعيد الأمير الحماس الذى كان لديه قبل موت والده ووسط الحزن وانحراف حياة البلاط يمر بدقائق قليلة من السعادة الرائعة والمبهجة التى يمكن للفن أن يقدمها.

انطلق فن كريج بكامل روعته فى مشهد المسرحية Play Scene. وكما فى منظر البلاط فى الفصل الأول انقسم المسرح إلى جزئين، أمام وخلف المصيدة.

تم ترتيب الجزء الأمامى كخشبة مسرح لـ "ممثلين" يحيطها من الجانبين عمودان كبيران. فى الخلف كان هناك عرش مرفوع حيث جلس الملك والملكة مع صف من رجال البلاط على كل جانب. كان الملك والملكة والحاشية جميعهم يرتدون اللون الذهبى. كانوا يشبهون التماثيل البرونزية فى الضوء الخافت، يتدفق عليهم من حين لآخر شعاع بروچكتور هبط على قطعة أو أخرى من الملابس حتى تومض بوميض مشئوم. ووقف الممثلون بملابسهم المبهرجة فى لهيب من الضوء وظهورهم نحو الجمهور يؤدون مقتل جونزاجو Gonzago بينما كان هاملت وهوراشيو يراقبان من وراء الأعمدة. بدأ الملك فى الارتعاش، قفز هاملت للأمام كالنمر. ووسط الاضطراب انطلق وراء القاتل الذى جرى عبر مقدمة المسرح فى الوهج الكامل للأضواء. أصبح ذنب الملك واضحاً للجميع.

فى المشهد الأخير وأمام خلفية من الرماح والأعلام، وراءها البارافانات الذهبية تقدم فور تبراس:

> **"كملاك من ملائكة الطبقة العليا يصعد العرش. الذى رقد عند أسفله جسدا الملك والملكة. الأصوات الرصينة الظافرة لمارشى جنائزى تسيطر على المشاعر والأعلام الضخمة التى تهبط ببطء والتى غطت جسد هاملت المتشح بالسواد بطياتها البيضاء التى تظهر فقط الوجه الميت والسعيد لأكبر مطهِّر على الأرض والذى وجد أخيرا أسرار الحياة على الأرض بين ذراعى الموت. هكذا صور كريج البلاط الملكى والذى أصبح جولجوثا Golgtha هاملت".[٣٥]**

لكن هذا الجمال لم يكن كافياً لإرضاء ستانيسلافسكى . كان مستاءً من نفسه أولا لأنه لم يستطع أن يظهر كريج وعمله كما أراد أن يظهرهما : لقد فشل مسرح الفن فى تنفيذ أفكار ضيف هو محط للإعجاب. وثانيا، لأنه كان يأمل أن يساعده هذا العرض على أن يهديه فى بحثه بينما أضاف فقط إلى حيرته. لقد حاولوا أن يجعلوا ميزانسين مسرحية *هاملت* بسيطا بقدر الإمكان لكنه بدا له فخما ومفتعلا وهو آخر شىء كان كريج يريده.

مرة ثانية عندما كان ستانيسلافسكى يريد أن يبتدع أسلوباً للتمثيل يناسب شكسبير قرر - على عكس رأى كريج - أن "نظامه" هو كان أفضل من أية طريقة أخرى لأداء الفرض. الآن أصبح مضطرا لأن يعترف بأنه فشل.

> **"إن ممثلى مسرح *الفن* الذين كانوا قد تعلموا إلى حد ما طرق التكنيك الداخلى الجديد استخدموا هذه الطرق بدرجة من النجاح فى مسرحيات ريرتوارنا الحديث والتى كانت قريبة من حياتهم - ومن الواضح أنه لا يزال أمامنا أن نقوم بنفس العمل وأن نجد طرقا ووسائل مناظرة للمسرحيات المكتوبة بالأسلوب البطولى والفخم. عندما قدمنا مسرحية *هاملت* للمرة الأولى لم يكن مسرحنا قد بدأ بحثه فى هذا الاتجاه".[٣٦]**

لذلك لجأ إلى الواقعية النفسية دون أن يكون قد اكتشف حلاً "للمشكلة الشكسبيرية". إن عرض *هاملت* لم يغير تيار أفكاره هو لكن سيكون له تأثير مستمر على كل أولئك الذين حاولوا أن يذهبوا إلى أبعد مما ذهب إليه.

ولم يكن كريج – الذى غادر موسكو فى ٢٨يناير ١٩١٢– راضياً هو الآخر. فى ١٩٢٦ عندما دعاه چوهان بولسن Johannes Polsen إلى كوبنهاجن طالبا منه أن يصمم المناظر والملابس لمسرحية إبسن *المدَّعون* وأن يتعاون فى الميزانسين وافق لكنه قال لبولسن: "تذكر أنه مر حوالى ١٥ سنة منذ قمت بأى عمل داخل المسرح. لقد جعلتنى التجربة فى موسكو أنتظر حتى أمتلك مسرحى الخاص"(٣٧).

وعندما يسأل اليوم أى شخص كريج أى عروضه يعتبره الأفضل والأكثر اكتمالاً يذكر أنها تلك التى كانت فى ١٩٠٠ – ١٩٠٣ وليس *هاملت*. فى *هاملت* لم تنفذ مقاصده بدقة. لأسباب فنية تم تعديل عدد من المناظر خاصة منظر دفن أوفيليا وتغيرت بعض الإرشادات المسرحية. أما بشأن التمثيل فلم يرق إلى الكمال الذى كان يهدف إليه.

لماذا اختار أن يقدم *هاملت* على مسرح الفن رغم اقتناعه أن ذلك كان مستحيلاً؟ هل لرغبة فى التحدى أو لكى يعمل على خشبة مسرح مرة ثانية أو ليرضى أصدقاءه أو ليقبل دعوة ستانيسلافسكى؟

> **"اخترت *هاملت* لأنها من بين جميع المسرحيات الحديثة أكثرها إلهاماً وأكثرها درامية وأروعها منظراً. إن الخليط من الأدب والدراما والصورة picture يمثل فكرتنا الحديثة عن فن *المسرح* لذلك فهى أكثر النماذج تمثيلا للفن المسرحى *الحديث*. بالإضافة إلى هذه الأسباب اخترتها لأنى عرفت شخصية هاملت لمدة طويلة ومثلت الدور بنفسى وأردت مرة أخرى أن اختبر نظريتى فى أن مسرحية شكسبير لا تنتمى بصورة طبيعية لفننا المسرحى"(٣٨).**

وقد تأكد الآن رأيه السابق. لقد شعر أكثر من أى وقت مضى أن من الضرورى أن يواصل البحث عن الفن الذى كان يهدف إليه وأن ينشئ مدرسته. عندما أخرج *هاملت* فى موسكو كان يأمل أن يساعده مسرح الفن فى هذا الاتجاه حتى إنه كتب إلى ستانيسلافسكى فى ٢٠ فبراير ١٩١١:

**"هل ستعطينى مدرسة فى فلورنسا؟**

**إذا فعلت ذلك:**

**سأعطيك وسأوضح لك فى خلال عام:**

**(١) مبادئ حركة الجسم الإنسانى -**

**(٢) خلال سنتين أعطيك وأوضح لك مبادئ الحركة فى مشهد الشخصيات المفردة وشخصيات التجمعات** massed groups.

**(٣) وخلال ثلاث سنوات سأعطيك المبدأ الكلى الذى يحكم الفعل المسرحى والمنظر والصوت.**

**(٤) بعد ذلك سأعطيك مبادئ الارتجال أو التمثيل التلقائى بالكلمات وبدون كلمات.**

**هل تفعل ذلك لى لكى أفعل ذلك لك؟"** (٣٩)

لا شك أن أفكار كريج التى لا تحصى عن مدرسته المقترحة أثرت فى ستانيسلافسكى فى تأسيس ستوديوهات مسرح الفن فى موسكو والتى أنشئ أولها فى ١٩١١ وكان سولر چيتسكى مديره.

أما بالنسبة لكريج فلا يزال لا يملك مدرسة - فى هذا الوقت. لقد وجدت رؤيته *لهاملت* التعبير عنها فى أعمال الحفر على الخشب التى صنعها لإحدى طبعات المسرحية والتى وضع الآن تخطيطها الكونت كسلر[٤٠].

استمر فى عمله البحثى كما كان فى السابق فى الاستوديو الخاص به فى أريناجولدونى حيث ستظهر إلى الوجود مدرسته أخيراً.

# هوامش

١- انظر مـقـال 'Shakespeare's Plays' فى The Mask, Vol. I, No.7, September 1908, PP.142-3. أعـيـد طبـعـه فى *On the Art of the Theatre* مرجع سابق الصفحات ٢٨١ - ٢٨٥.

٢-خطاب غيـر منشـور مـوجـود الآن فى the Museum of the Moscow Art Theatre.

٣- اقتطفه David Magarshak، ستانيسلافسكى. A life, London, Mac Gibbon&Kee, 1950, p.294.

٤-اقتطفته Nina Gourfinkel من *Constantin Stanislavski, Collection'Le Theatre et les Jours', L'Arche, Paris ,1955, P.126.*

٥-خطاب منشور فى *The Mask*,Vol.I,No.II, January 1909,PP.221-2, بعنوان 'The Theatre in germany , Holland, Russia and England-A Series of Letters from Gordon Craig' وأعـيـد طبـعـه فى *On the Art of the Theatre* , مرجع سابق الصفحات ١٢٥- ١٣٦.

٦- *Daybook I.*

٧-*Daybook I*,P.139.

٨- Hamlet, E.G.C.'s، نسخة بها هوامش, Gordon Craig Collection, Bibliothèque de l 'Arsenal ,Paris.

٩- *The Evening Standard* , 6 december 1911.

١٠- Stanislavsky, *My life in Art*, translated by J.J Robbins, Geoffrey Bles ,London, Thaetre Arts Books, New York, fourth edition,1945,P.514.

١١- انظر : *Hamlet* in Moscow. Notes for a short Address to the Actors of the Moscow Arts Theatre , تأليف جوردون كريج, The Mask, Vol.VII, No.2, May1915,PP.109-15.

١٢- مجموعة جوردون كريج فى Bibliothèque de l 'Arsenal تحتوى على التسجيل بالاختزال لكل المحادثات بين كريج وستانيسلافسكى حول المشاهد الآتية:

الفصل الأول، مشهد٢ (سان بطرسبرج - ١٦ أبريل ١٩٠٩) الفصل الأول مشهد٣ (٢٤ أبريل ١٩٠٩)، الفصل الثالث مشهد٢.

من هذا السجل اقتطفت القطع التى لم تطبع حتى الآن من المناقشة حول الفصل الأول المشهد الثانى.

١٣- Stanisalvsky, *My life in Art*, p.515. اتـفـق أن ألـف Ilia Sats موسيقى هاملت.

١٤- هذه الملاحظة مع اسكتش للفصل الأول المشهد الثانى موجودة فى مجموعة جوردون كريج فى Bibliothèque de L 'Arsenal .

١٥- التسجيل بالاختزال لهذه المناقشة (حول الفصل الأول، المشهد الثالث) والتى حدثت فى ٢٤ إبريل ١٩٠٩ نشرت فى Annuaire du Théâtre Artistique de Moscou, vol. I (1944).

١٦- Gordon E.G.C.,p.15. *Daybook II*, March 1910 to December 1911 Craig's private collection .

١٧-طبقاً لستانيسلافسكى فى محادثته مع كريج.

١٨- طبقا لكريج.

١٩ - لم تلعب زوجة ستانيسلافسكى ليلينا، دور أوفيليا لكن لعبته ممثلة صغيرة السن هى O.V.Gzovskaya.

٢٠ -اقتطفه David Magarshak , Stanislavsky. A Life,pp.294-5

٢١- الحيز هنا لا يسمح بأى وصف لنظام ستانيسلافسكى. وهناك وصف ممتاز لنينا جورفينكل Nina Gourfinkel فى كتابها عن ستانيسلافسكى وهو مرجع سابق.

٢٢- خطاب غير منشور، هو الآن فى متحف مسرح الفن بموسكو. لعب دور هاملت كاتشالوف وليس ستانيسلافسكى.

٢٣- *Daybook I*, 18 September 1909

٢٤- نسخة E.G.C من Hamlet, بها هوامش، ١٩٠٩، Gordon Craig Collection, Bibilthèque de l'Arsenal, Paris.

٢٥- هناك ملخص لملاحظات كريج للممثلين فى يومياته *Daybook II.*

٢٦- خطاب فى The Gordon Craig Collection, Bibiliothèque de l'Arsenal, Paris.

٢٧- التسجيل بالاختزال (بصيغة غير مباشرة) لهذه المناقشة موجود فى مجموعة كريج فى Bibilthèque de l'Arsenal.

٢٨- انظر خطاب ستانيسلافسكى إلى كريج، ٢١ يونيو - ٤يوليو ١٩١٠.

٢٩ - Stanislavsky, *My Life in Art*, pp.519 et sceq.

٣٠- نفس المرجع ص ٥٢٢.

٣١- خطاب ستانيسلافسكى لكريج، ٢١ يونيه - ٤ يوليو ١٩١٠. والذى سبق اقتطافه.

٣٢- Stanislavsky, *My Life in Art*, p. 522

٣٣- نفس المرجع ص ٥٢٣.

٣٤- *The Times*, 9 January 1912.

٣٥- Stanislavsky, *My Life in Art*, p. 517.

٣٦- نفس المرجع ص ٥٢٤.

٣٧- خطاب فى ٢٩ أغسطس ١٩٢٦ اقتطفه كريج فى عرض، وهو *اثنان وثلاثون لوحة كولوتايب* collotype لتصميمات أعدت أو نفذت لمسرحية *المدّعون* لهنريك إبسن، وقدمت على المسرح الملك بكوبنهاجن فى ١٩٢٦ بواسطة إدوارد جوردون كريج، مطبعة جامعة أوكسفورد، لندن، همفرى ميلفورد، ١٩٣٠، ص٥.

٣٨- Gordon Craig، فى City of Manchester Art Gallery- *Exhibition of drawings and models for Hamlet, Macbeth, The Vikings and other plays, by Edward Gordon Craig*, 1912، مرجع سابق ص٢٢.

٣٩- خطاب الآن فى The Museum of the Moscow Arts Theatre

٤٠- فى بداية فبراير ١٩١٢ عندما مر كريج بباريس فى طريق عودته من موسكو اقترح الكونت كسلر فكرة طبعة هاملت هذه له.

# (٩)
# المدرسة

قضى كريج صيف ١٩١١ فى لندن. فى ١٦يوليو أى قبل ستة أشهر من أول عرض لمسرحية *هاملت* أعد أصدقاؤه ومعجبوه حفل عشاء تكريما له فى Caf Royal وتضمنت اللجنة التى أرسلت الدعوات ليدى جريجورى وماكس بيربوم وولتر كر ين ومارتن هارفى وويليام روز شتين و هـ. ج. ويلز و و.ب.بيتس وجيمس برايد. واحتشد فى هذا العشاء حوالى مائتين من أنصار كريج وتكونت الأغلبية من الكتاب والرسامين والموسيقيين. ولم يكن هناك كثير من رجال المسرح.

وكان رئيس *اللجنة* ويليام روز نتشتاين وكان من أوائل المدافعين عن كريج. وقرئت رسائل[١] من إيقيت جيلبرت وجرانفيل باركر والمخرج المسرحى المجرى ألكساندر هفسى وجان ده فوس ومدير مسرح Dutch State Theatre فى أمستردام والمؤرخ المسرحى الأمريكى برسى ماكاى Percy Mackaye. ومثل مسرح الفن بموسكو سكرتيره مايكل ليكياردوبولوس والذى عبَّر عن فخر المسرح لأنه كان أول من قدم الفرصة لكريج لتنفيذ أفكاره. وأرسل ستانيسلافسكى رسالة تهنئة شخصية وأرسل أحسن تمنياته من موسكو. أخيراً كان كريج يكسب الاعتراف به كنبى ليس فقط فى الدول الأجنبية بل فى بلده هو حيث كانت شهرته تنتشر بسرعة. وفى سبتمبر أقيم معرض لتصميماته وبصفة خاصة لمسرحية *ماكبث* فى معرض Leicester Galleries. وألقى المحاضرات لشرح الهدف من باراڤاناته والطريقة التى يجب أن تستعمل بها. وفى نهاية السنة

نشرت هاينمان Heinemann كتابه الأشهر فى فن *المسرح On the Art of the Theatre* متضمنا الحوارين – الأول من كتاب فن المسرح والثانى من مجلة *القناع* – وأهم المقالات التى نشرها فى *القناع* . لكن مدرسة كريج كانت – أكثر من أى وقت مضى – فى مقدمة أفكاره، وتحدث عنها فى مقابلات صحفية (*الأوبزيرفر* فى ٢٣يوليو والـ *Evening Times* عدد ٨ أغسطس *والديلى ميل* عدد ٣٠ أغسطس والـ *Weekly Scotsman* عدد ٢٨ أكتوبر) وكتب مقالا طويلا عنها ذاكرا خططه فى عدد أكتوبر من مجلة *English Review* [٢].

وبمجرد عودته من موسكو بعد افتتاح مسرحية هاملت قرر كريج أن يكونّ لجنة دولية تضم من إنجلترا (إيلين تيرى و ولتر كرين ولورانس بنيون و أ.ك. تشامبرز و ج.ل.جارفين وأوجستس چون وجلبرت مرى Gilbert Murray ورالف ڤوجان ويليامز Ralph Vaughan Williams إلخ) ومن إيرلنده (و.ب.ييتس ولورد دنسانى Lord Dunsany) ومن المجر (الكسندر هقسى) ومن روسيا Baltruschaitis و Sergins Poliakoff إلخ) ومن ألمانيا (الكونت كسلر وهنرى ڤان ده ڤلد) ومن إيطاليا (سالڤينى Salvini والكونت كارلوبلاس Count Carlo Placce إلخ) ومن اليابان وهولنده وفنلنده وفرنسا (إيڤيت جيلبرت وساره برنار Sarah Bernardt وچاك دوسيه Jacques Doucet وچاك روشيه إلخ). كان لا يزال ينبغى عليه أن يجمع أموالاً يدفع منها ثمن المقر والمعدات والمرتبات. وبعد أن ذهب إلى عدد من الأشخاص نجح بفضل المساعدة الدؤوبة والفعالة لإيليناميو Elena Meo فى إقناع راعٍ للفنون ثرى هو لورد Howard de Walden أن يعد

بدعم بمبلغ ٥٠٠٠ جنيه استرليني للسنة الأولى و ٢٥٠٠ جنيه استرلينى فى السنة عن السنوات الثلاث التالية. فى ٢٧ فبراير ١٩١٣ - وهو عيد ميلاد إيلين تيرى - أعلن إنشاء مدرسته. لن تكون فى لندن كما تم تخطيطه فى البداية ولكن فى فلورنسا حيث قدمت الـ Arena Goldoni مسرحا تجريبيا مثاليا. ما كانت المدرسة لتقتصر على التعليم النظرى. كان كريج يريد أن يخلق معملاً يعمل ويمارس تأثيرًا حيويًا فى الحاضر ويضع أسساً ثابتة لمن يبنون عليه فى المستقبل.

كان المسرح مريضاً. وكان ما يحرِّك العاملين فيه هوالمصلحة الذاتية أكثر من حب الفن. لم تكن ما تسمى بالإصلاحات كاملة. كان الموجود فى كل مكان سعى بلاحماس من أجل التأثيرات الرخيصة، مع عرض وراء عرض يلجؤون فيها إلى مجموعة أشياء مختلطة بلا نظام تسمى التجديدات. فقبل أن يمر وقت لاختبار النظرية يلقى تطبيق نصف ناضج إلى جمهور يسهل إبهاره. كان المسرح لعبة بالطبع لكنها لعبة جادة يجب تعلم قواعدها وطاعتها بدقة. وككل الفنون كان فرعا من الرياضة sport. وكان فى حاجة إلى رياضيين.

وكان فى حاجة إلى حرفيين craftsmen أيضا لأن المقصود منه هو الناس. إنه فى حاجة إلى مشيِّدين - بنَّائين - حرفيين". إن الجولات tours التى نظمها مديرو الفرق المشهورون فى روسيا وألمانيا قد ينتج عنها انتصارات "نابوليونية" لكن المسرح لا يحتاج إلى "قاهرين" وعلى المسرح أن يبنى لا على شىء إلا على الأساس المضمون.

كان ما يحتاجه كريج لمدرسته *رياضيون وحرفيون*[٣]. كان الغرض من المدرسة تنمية القدرات الخلاقة وليس ملكة التقليد. إنها ستكون مكاناً للبحث المضنى البعيد عن الوجود المزعج للجمهور ولا يخضع لضغط النشاط المسرحى اليومى.

إن مدرسة فن *المسرح* يمكن أن تقدم الفرصة لتجريب الأفكار والقيام بتجارب من كل نوع يمكن نقل نتائجها إلى مسارح أوروبا وأمريكا.

وطبقًا للنظريات التى تتبناها مجلة *القناع* لن تقتصر المدرسة على أى فرع واحد من فن المسرح (المنظر والملابس والتمثيل) لكنها ستحتضنها جميعًا. ولن تقتصر اهتماماتها أيضًا على أى نوع معين من المسرحيات: الميلو دراما والمايم mime والمسرحيات الهزلية ستلقى جميعها الاهتمام. وستدرس المدرسة الماضى - المصدر العظيم للتقاليد - والحاضر بما يتطلبه من تحسينات فورية والمستقبل والذى سيشهد ميلاد المسرح الجديد.

فى مارس ١٩١٣ وزعت نشرة تمهيدية [٤] تصف تنظيم المدرسة. فى بداية هذه النشرة مقطف من فى نتشه Nietzsche "الإرادة من أجل القوة" The Will to Power يعلن فيه أن الأمر المرغوب أكثر من غيره فى ظل كل الظروف هو النظام، discipline الذى يجعل الجندى والعالم أكفاء. يجب أن تكون للعالم طاقة الجندى على الطاعة ولكن عليه أن يكون مستعدًا فى أية لحظة ليتولى القيادة.

وسرعان ما وضع كريج قواعد لضمان هذا النظام الصارم تعهد بطاعتها كل طالب داخل *المدرسة*.[٥] يجب على الطالب ألا يعمل خارج *المدرسة* إلا بإذن خاص من المدير. ويجب على كل طالب أن يحتفظ بكراس يدون فيه الملاحظات

والتعليقات على عمل كل يوم. يجب أن تكون هناك طاعة صارمة للسلطات دون تردد أو جدال. ويجب على الطلاب أن يكونوا مثابرين وجادين فى العمل ومطيعين وعقلاء تمامًا. ويجب على الطالب ألا يتحدث عن عمل *المدرسة* للغرباء. "لا أعرف" هى الإجابة الوحيدة لمن يسأل. وبالنسبة للاقارب فإن أفضل رد هو "عندما تعلن النتائج ستكونون أول من يراها".

وقصد كريج إلى الاحتفاظ بالسلطة الكاملة على المدرسة:

"المدرسة تحت الإدارة الوحيدة للسيد ادوارد جوردون كريج. وستهدف إلى عمل والكشف عن وسائل عمل ما تركه المسرح الحديث ولم يفعله. وستعمل على بث حياة الخيال فى كل فن وحرفة يتصلان بخشبة المسرح حتى تعطى نشاطاً للقوى الخلاقة لهؤلاء المتصلين بشكل نشط بالدراما حيوية جديدة.

ستتكون من هيئتين منفصلتين من العاملين الجادين والدقيقين الذين - وقد ألهمهم السيد كريج والذين يبنون معه على أساس أعمال السابقة - سيحاولون عن طريق التجربة والبحث إعادة إكتشاف وإعادة خلق بعض المبادىء الجوهرية للجمال فى قسم من أقسام عالم الفن تغيب فيه حاليًا تلك المبادىء بشكل واضح".

هكذا كان على *المدرسة* أن تضم قسمين مكوّنين بشكل مختلف ولهما أهداف وأنشطه مختلفة. وكان على القسم الأول أن يتكون من خمسة عشر أو عشرين عاملاً تجريبيًا يتقاضون أجرًا (معماريين ورسامين وموسيقيين وعمال كهرباء ومصورين فوتوغرافيين ونجارين وصانعى موديلات إلخ) يختارهم كريج بنفسه.

وعليهم أن يعملوا معه ويدرسوا طرقه ويعملوا كمساعدين له فى ميزانسينه ويمكن أن يختار من بينهم هيئة تدريس *القسم الثانى*.

ويمكن لهذا القسم الثانى - والذى لم تتضمنه الخطة الأصلية - أن يتكون من ثلاثين طالبًا يدفعون المصروفات والذين يجب أن يكونوا قد تلقوا تعليمًا عامًا جيدًا. وينتقل هؤلاء الذين يظهرون إستعداداً أو موهبة خاصين فيما بعد إلى القسم الأعلى. وسيكون هناك مدى واسع فى مواد الدراسة - الحركة والرياضة الجسمانية والتدريب الصوتى والموسيقى والكلام والرسم وتصميم المناظر والتصوير painting وتصميم الملابس وصنعها وتصميم الموديلات والمبارزة والرقص والميمودراما mimodrama والارتجال والإدارة المسرحية والإضاءة وتاريخ المسرح وتصميم الماريونيت وصنعها وتشغيلها وصنع الموديلات واللغة الإيطالية.

هذه القائمة من مواد الدراسة دالة. على سبيل المثال، قد يبدو من المدهش ألا نجد ذكرًا للتمثيل أو للدراسة السيكولوجية للأدوار. هل يعنى هذا أن كريج قد تخلى عن كل الأفكار عن تدريب الممثلين وقصد فقط إلى خلق نوع من المسرح الرمزى allegorical؟ الحقيقة أنه - مثل إيلين تيرى - اعتبر التمثيل لا يمكن تعليمه. وكل ما يمكن عمله هو تعليم التلاميذ التقنيات الأساسية للأداء الدرامى - الحركة والتعبير الصوتى: كيف تنتقل من أحد جوانب المسرح إلى الجانب الآخر وكيف تستعمل الذراعين والساقين والجزع وعضلات الوجه مع التعبير.

"يمكنك أيضًا أن تتعلم كيف تحرك روحك - أو بالآحرى - كيف تسمح لروحك أن تحركك لكن هذا ليس تمثيلاً acting بعد. هذا يأتى تحت عنوان الحركة. ثم يمكنك أن تتعلم كيف تخرج صوتك حتى يصل إلى كل جزء من المبنى وإلى داخل روح المستمع. يمكنك أن تتعلم كيف لا تتكلم لكن كل هذا ليس تمثيلاً. إنه تكلم speaking."[٦] وكما رأينا من البداية، علق كريج أقصى أهمية على الحركة والذى بدأ المسرح بها كما يعتقد. لقد أراد أن يقوم الطلاب فى مدرسته بدراسة شاملة لأنواع مختلفة من الحركة - حركات الجسم البشرى وحركة الأشجار والرياح والماء والأسماك والزواحف والطيور - نحللها ونقارن بينها ونلاحظ التشابهات والاختلافات ونستنتج المبادىء منها. فى اكتشاف مبادئ حركة الكائنات والأشياء والتى هى التجانس قد يكتشف الإنسان لغة جديدة والقوانين التى تحكمها ويمكنه هذا متخذاً من الطبيعة نقطة انطلاقه - أن يعيد اكتشاف القوانين المنسية للتعبير الفنى الكامل.

من هنا كانت أهمية المايم فى المقرر الدراسى فى Arena Goldoni. قال كريج إنه سيرسل طلابه مرة فى الأسبوع إلى جهات مختلفة من المدينة. عندما يعودون بعد ساعات يخبروه بما رأوه ويعبر كل واحد منهم بالمايم عن واقعة "درامية" ما تركت فى نفسه انطباعًا "هنا يكون لديك فرصة لاستخدام كل من موهبتك الخلاقة وتلك المتعلقة بالمحاكاة: كما ترى لدى إيمان راسخ بالميمودراما وانوى أن أقدم لتلامذتى كل المجالات لزرعها واستعراضها..." [٧].

أعلن كريج - مؤكداً - أنه لا يريد أن يحول تلامذته إلى ببغاوات بل يريد أن يساعدهم على تطوير قدراتهم على الابتكار الخلاق بأن يبنى على خيالهم وذكائهم. هذا هو لماذا احتل الارتجال مثل هذا المكان المرموق فى المقرر. منذ

كتابة مقال (الممثل والسوبرماريونيت) اكتشف كريج المسرح الإيطالى ودرس تاريخه. وكانت مجلة *القناع* قد نشرت دراسات عديدة لهذا الموضوع متضمنة سلسلة من المقالات للدكتور ميشيل شيريلو Dr Michele Scherillo عن الكوميديا ديلارتى - الخلق الدرامى الخالص، ينبوع من الاختراع، مسرح لا يعوقه الأدب على الإطلاق. ففى فترة كان الارتجال موضوع احتقار أتى كريج بما يذكّر بتأكيد ريكوبونى Riccoboni أن الممثل الذى يرتجل هو فنان أرقى من الممثل الذى يلعب دورًا حفظه عن ظهر قلب. هذا الفن مثله مثل أى شىء يبدو سهلاً كان يتطلب دراسة صبورة ومنهجية. فعلى الممثل أن يجلب إلى هذا الفن الخيال والذكاء واللسان الثرى. إن دعوة كريج للارتجال لم تكن تتناقض على الإطلاق مع النظريات التى كان قد عبر عنها فى مقال "الممثل والسوبر ماريونيت" لأن الممثل الذى يرتجل لم يعد مقلداً. إنه يصبح خالقاً. (٨)

ملمح آخر لبروجرام المدرسة كان الاهتمام المكرس إلى الحرف اليدوية handicrafts - تصميم الموديلات وتصوير المناظر scene painting وتفصيل الملابس والماريونيت والموديلات. لم يحذف كريج أياً من المتطلبات العملية للمسرح ولا أى نوع من حرفته craftsmanship لأنه كان يرى أن من خلالها، بالممثل، يجب وضع التقنيات المنسية فى الضوء وإحياؤها وأنه يمكنها أن تتيح الفرصة للتجريب فى المناهج methods والعمليات processes. وعلى الرغم من أن المسرح هو أولاً وأخيرًا فن إلا أنه حرفة وإهمال هذا الجانب لا يمكن أن ينتج عنه شىء أفضل من الهواية من الدرجة الثانية second - rate amateurship.

وأخيرًا علّق كريج أهمية خاصة على تاريخ المسرح. كان على تلامذته أن يعملوا كالأثريين archaeologists - يدرسون جميع أنماط المسرح متضمنة تلك التى تنتمى إلى القرون الماضية والدول البعيدة وكل أشكال المعمار المسرحى ويحللون جوانبها وقواعدها عن طريق صنع الموديلات. وبدون أن يتسلط الماضى عليهم أو أن يلجأوا إلى مجرد التقليد يجب عليهم أن يبحثوا عن أية تقاليد لا تزال لديها "شىء تقدمه".

وقد برز تاريخ وتقنيات المسرح فى مجلة *القناع* منذ البداية بل برز بشكل أوضح بعد الحرب العالمية الأولى. ورأى كريج أيضًا أنه يجب أن يكون *للمدرسة* كجزء من معدات عملها متحف يمكن أن يقدم إليه مجموعة كتبه ومستنداته وأشياءه النادرة - أقنعة من الكونغو وليبيريا وماريونيت من بورما وجاوه وأقنعة من الهند وجاوه واليابان ومستندات نادرة جدًا وطبعات مبكرة من تيرانس وروزانت Terence and Ruzzante ومن أندرينى Andreini و Vecellio , وريكو بونى Riccoboni وجيراردى Gherardi وفورتنباخ Fortenbach إلخ.

فى نهاية مارس ١٩١٣ عاد كريج إلى فلورنسا حيث أتى إليها مساعدوه الأول من انجلترا لكى يلحقوا به فى بداية إبريل.

لم يكن يقصد أن تضم المدرسة طلبة يدفعون المصروفات فى السنة الأولى. وكانت خشبة مسرح أرنا جولدونى معدة تماما لكن كل شىء آخر كان يجب تنظيمه. وأقاموا فى باقى المبنى ورشا للنجارة وللحفر على الخشب والتصوير الفوتوغرافى والميكانيكا ووضعوا المكتبة. وبعد ذلك بشهرين بدأ فريق مشترك تكون من حوالى عشرين عضوًا من الإنجليز والإيطاليين - مصممى المناظر -

وصـانعى الموديلات ونجـارى الأثاث والكهـربائيين إلخ - برنـامج من الدراســات تقطعها أيام الآحاد بعثات إلى ريف توسكانيا فى عربة مسرحية سوداء وصفراء كان كريج قد اشتراها مقابل أغنية لكى يعطى مساعديه الفرصة لقضاء وقت الفراغ معًا.

أتى كثير من الزوار ليروا ما يدور، منهم Frans Mijnssen الكاتب والناقد الهولندى والممثل الروسى ليونيدوف Leonidov وأندريه جيد André Gide ولونييه بو Lugne -Poe وسوزان ديسبريه Suzanne Després. وقد تم إغراء بيتس للانضمام إلى الفنانين الشباب تحت قيادة صديقه لكن كريج ثبط من عزم هذا الاقتراح:

"أخشى أن تكون مدرستى ليست لأمثالك - لن يمكنك تعلم أى شىء هناك. ما تعلمته قد تعلمته فعلاً - وكم تعلمت عن المسرح شىء مخيف بالتأكيد. والآن سنتعلم منك عن الجنيات والكلاب الحمراء. ستقودنى مدرستى وتقودنا جميعًا إلى مكان... بعيدًا عن المسرح - بعيدًا وتلقينا منبطحين على شاطىء عجيب..."

فى ٩ أغسطس ١٩١٣ كتب كريج إلى جاك دوسيه ليخبره كيف تسير الأمور وأرسل له نسخة من كتاب مسرح حى *A livig Theatre* وبعض الصور الفوتوغرافية عن المدرسة. كان العمل سيستغرق وقتاً طويلاً لكن من الرائع أن نبدأ. وكان العمل التجريبى يستفيد جدًا من كونه يتم فى الهواء الطلق. كانت هذه أفضل طريقة للتخلص من جو حجرة الفصل الخانقة وكانت تنعش عقول التلاميذ فى نفس الوقت إذ كانت تمنحهم إحساسًا بالمغامرة. وقد تكوّن عمل

الفـتـرة الأولى first term تكون بصـفـة رئيسـيـة من ترتيب الأشـيـاء. وكـان يتم تفضيل العمل بخطو طبيعى. الأفضل أن يكون العمل ببطء شديد عن أن يكون على عجل.

"إذا، وعندما تأتى (هكذا يستأنف كريج) يجب عليك أيضًا أن تدعنا نأخذك فى جـولة فى عـربتنا coach. إنهـا أنيـقـة كـأى عـربة سـارت فى الشـانزيليـزيه Champs Elysées وإنهـا لمعـجـزة أن تقع بين يدى. لا أعتـقـد أن هناك مـدرسـة أخرى فى العالم تملك عربة تجرها الجياد.

يقولون إن هذه رفاهية لكن إذا نظرنا إلى الثمن الذى دفعناه فيها والبهجة التى تعترى الرجال والنساء بسببها أرى أنها كانت ضرورة. والشىء الآخر الذى لا أعتقد أن مدرسة أخرى تملكه هومسرح مفتوح بمثل هذا الجمال لكن يمكنك فقط أن تعرف جماله الكامل عندما تدخله.

إننا نترك ضجة الشارع وراءنا والهدوء المتحد بالمنحنيات المنتظمة والضوء الذى يهبط من أعلى يتصف بصفة أميل إلى تسميتها بالصوفية. ليس لدى فكرة عما هو "التصرف" وهناك كثير من الهراء يكتب عنه هذه الأيام لكن إذا كنت تمارس الجمال ولا تراه فقط، إذا كان هذا هو التصوف إذن هذا المكان يمكن أن يسمى أكثر الأماكن تصوفا.

إن تفعل ذلك فى عصر خرافى كهذا العصر - عندما يجلس حيوان الهبفريف على مائدة طويلة counter ويتشمس حيوان البازيليسك فى الشانزيليزيه بينما تجلس أسماك الخرافيات فى حجرات مندوبى الأمم المختلفة... إن تفعل ذلك

رغم هذه الأشياء المستحيلة والتى تكاد تكون مضحكة أمر مسلى فى جميع الأحوال.

المخلص

«جوردون كريج» (١٠)

فى ١٩١٤ بنى كريج ومساعدوه موديلا لمشروع مسرحه الأفلاطونى Platonic Theatre يضاف إلى ذلك الذى أعطاه ليبتس ثم صنعوا الموديل أ. بخشبة مسرحه المصغرة باراڤاناته والقطع الإضافية extra pieces (الأبواب ودرجات السلم والنوافذ والموائد والعروش إلخ). وقد صنع نوسنتينى Nocentini الموديل وحفر كابريل Caprile وباليه Palai القطع الإضافية وخطط وركب براون Brown نظام الإضاءة وتم تصوير الموديلات المختلفة فوتوغرافيا. وصنعت من أجل المتحف صالات للعرض وفهرست كنوز المتحف وتم اختراع معدات إضاءة جديدة واختبارها وأعد معرض لتصميمات كريج فى لندن تذهب متحصلاته إلى أموال *المدرسة*(١١).

وأهم شىء فى ذلك كله أن كريج كان يعمل فى خطط لميزانسين مسرحية *آلام القديس ماثيو* بينما كان مساعدوه يضعون موديلات عن التصميمات التى وضعها لها.

أن يخرج *آلام* باخ - كان هذا ما يحلم به كريج دائماً منذ أغسطس ١٩٠٠ عندما قدمه مارتين شو Martin Shaw إلى الموسيقى (سيلعب هذه الموسيقى

التى سحرتنى كثيرًا ويشرح وهو يلعب وأنا أرسم كما تخيلت على الحائط الأبيض). كان يرسم بالطباشير الأسود والأحمر واتسع الرسم حتى أصبح كبيرًا كلوحة الجص fresco[١٢] وفى السنة التالية وضع تصميمه الأول على الورق. مدرجاً فى مدينة ما بالبحر الأبيض المتوسط الجانب الأيسر منه كتلة متشابكة الخيوط من الألواح الخشبية والعوارض الخشبية (اللوحة ٢٢). فى إبريل ١٩٠٦ ذهب مع إيزادورا دنكن ليسمع *آلام القديس جون* لباخ فى الـ Koepelkirk بأمستردام. إن ما أثر فيه لم يكن الموضوع بقدر ما كانت الموسيقى التى بدت له "أكثر من كل المواعظ العظيمة للقساوسة أو للقديسين أو للكتاب فى العالم"[١٣] فى ٢٩ يناير ١٩٠٧، وقد عاد ثانية إلى أمستردام، ذهب وحده بين حشد ضخم ليستمع إلى *آلام القديس ماثيو* وكان يقدمها عازفون منفردون وكورس وأوركسترا. فى هذه المرة شعر أنه "يمكن إضافة شىء "إلى العمل على سبيل التقديم الدرامى. "ولكن هذا "الشىء" يجب أن يكون قليلاً جدًا جدًا - وليس شبيهًا بأى من عروض راينهارت حيث يصيح كل واحد ويلوح بذراعه فى الهواء والناس يمسكون برجل ويجرجرونه خارجًا ويضعوه على صليب. كل ذلك سيكون ببساطة عديم الجدوى".[١٤] الذى كان يعنيه كريج هو عرض ضخم لكنه بسيط يقدم كل عيد فصح فى كنيسة تعد لهذا الغرض "يقدم تحت إشرافى كل عام حتى أصبح غير قادر على تقديمه وأنقله إلى الشخص المناسب"

منذ ذلك الوقت فصاعدًا بدأ كريج يجمع المادة - صورة من رسوم زيتية ولوحات من الجص لليوناردو دافنشى Leonardo Da Vinci وبيترو لورنزتى Pietro Lorenzetti وأندريا دل كاستانو Andrea del Castagno وبنوزو جوزولى

وصور فوتوغرافية Fra Angelico ورمبرانت وفرا أنجليكو Benozzo Gozzoli
من كنائس من الداخل واسكتشات لأقنعة إلخ استقى منها أفكار التصميمات
المعمارية.

وكان عمله متأثرًا – أكثر من تأثره بكل هذا – بكنيسة على نظام الرومانسك
Romanesque غير معروفة على نطاق واسع فىSan Nicolao de و Ticino
Giornico لها ملامح معمارية غريبة. وفى أغسطس ١٩١٠ رسم كريج بعض
الاسكتشات لها من الداخل. وكان داخلها هذا له مذبح مرفوع على سرداب ذى
ثلاثة ممرات تقود إلى الخارج من صحن الكنيسة وعلى مستوى أقل انخفاضًا
بدرجة صغيرة. ومر سلم مزدوج double stairway على فتحة السرداب وقاد
الهيكل. كان المكان كشفًا جديدًا لكريج إذا أنه لم ير من قبل أبدًا كنيسة مبنية
بهذه الطريقة. كان المذبح والسرداب وأرضية الكنيسة ترمز بالتأكيد للعالم
المسيحى – الجنة والنار والأرض. كانت نظامًا يذكّر المرء بخشبة المسرح فى
مسرحيات الأسرار Mystery Plays، بمنازلها الكبيرة mansions. بالنسبة لكريج
كان مسرح سان نيكولاو San Nicolao أكثر المسارح صوفية وأكثرها إنسانية
وأكثرها جمالا.

فى ربيع ١٩١٢ كان كريج فى باريس يبدأ العمل فى أعمال الحفر فى
مسرحية هاملت للطبعة التى كان كسلر يخطط لإصدارها. وفى ١٣ إبريل جاء
مايلول Mailol لزيارته يصحبة موريس دنيس Maurice Denis الرسام ونظر إلى
تصميماته وأعماله فى الحفر وباراڤاناته بإعجاب. وفى اليوم التالى زار كريج
مايلول فى الاستوديو الخاص به فى مارلى Marly وخرجا معاً للتنزه فى الحديقة

حيث كان يقع قصر لويس الرابع عشر فى يوم من الأيام ونظرًا إلى الآثار القليلة لمسرحه الذى كان فى الهواء الطلق. ورأى كريج أن هذا قد يكون مكانًا جيدًا لتقديم *الآلام*. وبعد ذلك بأيام قليلة قدمه كسلر إلى الكونتيسة Grehf hle التى عرضت أن تحضر النقود اللازمة لتقديم الآلام فى باريس. وكان أول شىء هو إيجاد المكان المناسب. ذهبوا لرؤية عدد من المسارح والقصر العظيم - Grand Palais الذى كان المكان الأوسط الشاسع فيه مكانًا رائعًا لهذا الغرض. وفى نفس الوقت وضع كريج قليلاً من التصميمات الصغيرة كان أولها - والمؤرخ فى ٢٩ مايو - إلهاماً مباشرًا من مذبح سان نيكولاو (اللوحة ٢٣ أ): وكان يظهر فيها مستوى علوى يمكن إغلاقه بستارة وسرداب بثلاثة ممرات وسلم مزدوج يشبه القنطرة. ويظهر أسكتش آخر - مؤرخ ٣١ مايو -أن كريج يحرر نفسه بالتدريج من ذكرياته عن جيورنيكو Giornico لكنه يحتفظ بالسلم والمستويين الاثنين وبما أنه كان مصممًا تمامًا على فكرة تقديم *الآلام* فى الـ Grand Palais فقد كان يضع الخطط فعلاً لترتيب المكان[١٥]. وهنا وربما ليكون كل وقته حرًا تخلى عن فكرة العمل مع چاك روشيه.

لكن لن يكون هناك عرض *للآلام* فى الجراند باليه. ككثير من المشروعات الأخرى لم يسفر المشروع عن شىء. فى بداية ١٩١٣ فتح كريج مدرسته وهناك عاد مع مساعديه إلى المهمة. فى سبتمبر وضع تصميمًا للبناء Structure والذى أرضاه تقريبًا (اللوحة ٢٣ ب) ومن هناك استمر ليصل إلى الموديل النهائى والذى اكتمل فى يوليو ١٩١٤ (اللوحة ٢٤).

كان غرض كريج فى *آلام القديس ماثيو* ألا يوضح كل حدث متوال فى المأساة التاريخية بل يكشف عن الرمزية فى العمل ويظهر جوانبه المتعارضة. كان هذا يعنى أن حركات الأفراد والحشود يجب أن تخفض إلى الحد الأدنى وأنه يجب ألا تكون هناك تأثيرات إضاءة مبهرجة. يجب أن يكون التعقل discretion هو الاعتبار الذى نهتدى به فى كل مراحل العمل. كان كريج مهتمًا أيضًا بإظهار العلاقات بين المسيح "الشخصية البطولية الوحيدة" وتلاميذه.

كان طول موديل *الآلام* لباخ هذا إثنى عشر قدمًا. ولسوء الحظ كسر أثناء الحرب عندما صودر الأرنا جولدونى لكن بقيت صورة فوتوغرافية له.[١٦] وعلى الرغم من أنه لم يستخدم أبدًا إلا أنه كان واحدًا من أعظم انجازات كريج.

أخذ كريج معمار الكنيسة فى Giornico إلهاماً له وتخلى عن خشبة المسرح ذات الأسلوب الإيطالى واختار خشبة مسرح أخرى متصلة مباشرة بالصالة مثل المذبح مع صحن الكنيسة. وأقام بناءً دائمًا لخشبة مسرح على مستويين رئيسيين، خشبة المسرح الأوطى أو "السرداب" لتستخدم فى أجزاء الدراما "الأرضية" وخشبة المسرح العليا أو "الهيكل" للأدوار "السماوية"[١٧] لكنه ابتعد عن معمار الكنيسة بنفس الطريقة - كما كان يعتقد - التى بدأ بها باخ بأن يأخذ موضوعه من الكنيسة ثم يذهب إلى أبعد منه. لم يكن فى بناء كريج النهائى أى شىء من الرومانيسك. لم يكن "للسرداب" سقف به قناطر ولا أعمدة بتيجان. لقد حل محل هذه عمدان مربعة وشعرية Lattice ولم يعد الهيكل العلوى منغلقا على نفسه. أضاف كريج مستويات عديدة تنتهى بسلم عريض ذى حوائط منحدرة بحدة على كلا الجانبين تنتهى إلى أعلى فى الفراغ.

وفى بحثه عن فن الحركة وفى محاولته أن يخلق انطباعًا يمكن مقارنته بذلك الانطباع الذى يحدثه التصاعد التدريجى لموسيقى باخ فى *الآلام* اكتشف كريج حلاً جديدًا هو بناء دائم يضم "أماكن" مختلفة كثيرة. كان هنا البناء رائدًا لكل التجارب والانجازات التى لا حصر لها فى معمار خشبة المسرح والتى حدثت بعد ذلك فى المسارح فى جميع أنحاء أمريكا وأوروبا. لقد بنى چاك كوبو وچوفيه خشبة مسرح Vieux - Colombier فى ١٩١٩ بعد أن شاهدا موديل *آلام ماثيو* وهنا أيضًا كان كريج رائدًا.

أغسطس ١٩١٤ اندلعت الحرب. قطع لورد Howard de Walden الاعتماد المالى. وتم تجنيد كثير من تلامذة كريج وكان على المدرسة أن تغلق أبوابها. كانت هذه نهاية مشروع كان قد بدأ تواً ووضع كريج عليه أكبر آماله. لقد كان يتطلع إلى وصول طلاب تتمتع بمنح دراسية من الدولة يعودون إلى بلادهم لينقلوا ما تعلموه فى المدرسة بل وليفتحوا فروعًا للمدرسة. الآن كل ما تبقى من التجربة هو بعض الذكريات وبعض الصور الفوتوغرافية ومنظر عربة تحمل خشبة مسرح تنطلق برشاقة على طول حارات توسكا. هذه وبعض المبادىء التى من الآن فصاعدًا يمكن أن يأخذ منها كل إنسان من كوبو Copeau إلى بسكاتور Piscator يحاول أن يجعل من المسرح فنًا منضبطًا مرة أخرى.

فى ٣ أغسطس ١٩١٥ لاحظ كريج أن الحرب، والتى كانت دائرة على امتداد الأشهر الاثنى عشر الأخيرة، كانت تكلف إنجلترا مليون جنيه إسترلينى فى اليوم كما يقال. وبما أنه ليس رجل استراتيجيه ولارجل اقتصاد ولا سياسى فقد

استطاع فقط أن يفترض أن فرنسا وروسيا وألمانيا كانت - كل منهم - لا تتفق نفس الكمية من النقود. فى سنة واحدة أنفق على التدمير ألف وأربعمائة وستين مليون جنيه! ترى كم كان يمكن أن يبنى بمثل هذا المبلغ!

فى ديسمبر ١٩١٦ صادرت السلطات العسكرية الإيطالية الأرنا جولدونى. والآن هو سينما.

# هوامش

١- حديث ويليام روزنشتاين ضمن الرسائل المعاد طبعها فى كتاب *A Living Theatre* مرجع سابق، الصفحات ٥٨ - ٦٧.

٢- إدوارد جوردون كريج، مقال Thoroughness, in the Theatre The only way to get it, *the English Review*, October 1911 فى الصفحات ٤٩٤ - ٥٠٤، أُعيد طبع هذا المقال فى كتاب كريج *The theatre Advancing*.

٣- انظر مقال 'What my School needs - Sportsmen and Craftsmen' فى *A Living Theatre*, pp. 51- 6.

٤- أُنشئت School. for the Art of the Theatre, فى ١٩١٣ مكاتب لندن: 7John Street, Adelphi, London.

٥- طُبقت هذه القواعد فى كتيب صغير من ١٢ صفحة بعنوان، Rules, School for the Art of the Theatre.

٦- Edward Gordon Craig, 'Thoroughness in the Theatre' فى The *English Review*, p. 503 وفى *The Theatre Advancing*. London, 1921, p.227.

٧- *The Daily Telegraph*, 27 February 1913.

٨- انظر المقال الموقع J.S بعنوان 'The Commedia dell' Arte or Professional Comedy'. فى *The Mask*, Vol, III, Nos. 7-9, PP. 99-100.

J.S John Semar Gordon Craig.

٩- اقتطفه Joseph Hone فى W.B. Years, 1865 - 1939, London Maecmillan, 1942, p 252.

١٠- هذا الخطاب ينتمى إلى Bibliothèque de l'Art et d' Archéologie (Fondation Jaques Doucet) of the University of Paris

١١- أُقيم هذا المعرض من ٦ إلى ٢٥ يوليو ١٩١٤، انظر: A Catalogue of 7 John by Edward Gordon Craigs exhibited privately at some designs by The members of the Art of the Theatre Street Adelphi school for Theatre .

١٢- Gordon Craig, *Index to the Story of my Days*، مرجع سابق ص ٢٣١ وص٢٣٥

١٣- نفس المرجع ص٢٨٧.

١٤- نفس المرجع ص ٢٩٨ - ٢٩٩.

١٥- التصميمات المذكورة هنا وخطة ترتيب الـ Grand - Palais متضمنة فى كتاب كريج الأول عن الملاحظات المتعلقة بمسرحية *آلام القديس ماثيو* 1912 E.G.C. Paris, Florence 1913 - 1914 Notebook 26 (Gordon Craig Collection, Bibliothèque de l'Aresenal, Paris.)

١٦- موديل أصغر قليلاً صُنع فى ١٩١٤ تم تدميره أيضاً عندما صودر مسرح الأرناجولدونى فى، ١٩١٦.

١٧- كان كريج يهدف إلى استخدام المسرحين أحياناً معاً وأحياناً منفصلين ريما باستعمال ستارة كما يبين ذلك تصميمه فى، ١٩١٢.

## (١٠)

## كريج - آبيا *Appia*

كان هناك كثير من الكلام حول العلاقة بين أعمال جوردون كريج وأعمال أدولف آبيا. إن النقاد الذين يدمنون صنع "اكتشافات تاريخية" قد ألقوا بأنفسهم دون شك فى لعبة مقارنة التواريخ dates وخرجوا منها بنتيجة أن أحد الرجلين متأثر بالآخر. وقارن آخرون بين "تناقضات" كريج و "تأملات" آبيا كطرفين متعارضين وهذا يبيِّن ببساطة أن هؤلاء المعنيين بالأمر مهتمون باستعراض الشخصية أكثر من اهتمامهم بتتبع التيارات التى تساهم فى تطوير الفن.

فى إحدى أمسيات ١٩٠٤ فى برلين وبعد انتهاء أحد عروض ايزادورا دنكان سأل دكتور ثود Thode كريج عما إذا كان يعرف أعمال آبيا. لا لم يسمع كريج أبدًا عن آبيا. فى ١٩٠٨ فى فلورنسا أطلع صديقه Placci على صور لثلاثة تصميمات لآبيا لأوربرات فاجنر Wagner. غمر الإعجاب الشديد كريج وأدرك أن فن آبيا فيه شىء قريب جدا من فنه. لهذا فى السنة التالية سأل صديقه فريتز إندل Fritz Endel كيف يمكنه الاتصال بآبيا. كانت الإجابة أن آبيا مات. وفى نهاية ١٩١١ كان كريج فى موسكو من أجل التدريبات النهائية لمسرحية *هاملت* وذهب إلى حفل عشاء أقامه الأمير Wolkonsky.

إتجهت المحادثة إلى المسرح والرقص. تحدث الأمير بحماس عن دالكروز Dalcroze، عن رقصه الإيقاعى وأيضًا عن آبيا الذى اتضح أنه كان لا يزال حيًا.

طلب ولكونسكى دستة صور فوتوغرافية من تصميمات آبيا والتى رأى كريج أنها "إلهية". هذا - كما رآه بالتأكيد - "أعظم مصمم ديكور مسرحى فى أوروبا"[1].

"يجب أن أراه" هكذا كتب فى *يومياته* ٢ فى ٢٧ ديسمبر لأنى أشعر أن أعماله وأعمالى متحدة بشكل حميم".

تقابل الرجلان فى فبراير ١٩١٤ فى زيوريخ عندما كان الاثنان يشتركان فى معرض المسرح Theatre Exhibition فى متحف Kunstgewerbemseum. فى هذا الوقت كان وراء كريج عدد من العروض المسرحية وكثير من العمل التجريبى. لقد نشر كتبًا عديدة ومقالات لا عدد لها وكان يواصل أبحاثه فى الأرنا جولدونى بعون مساعديه. كان آبيا قد كتب كتابين - *ميزانسين دراما فاجنر* *La Mise en Scene du Drame Wagnerien* الذى نشره ليون تشالى Leon Chailley فى باريس فى ١٨٩٥ و *Die Musik und die Insgenierung* الذى نشر فى ميونيخ فى ١٨٩٩ - والذى على الرغم من أنه يتناول أساسًا مشكلات تقديم أوبرات فاجنر على المسرح - إلا أنه يقترح إصلاحات مختلفة تهم المسرح بصفة عامة. كما كتب عدداً من المقالات ظهر بعضها فى المجلات ومذكرات غير منشورة عن الميزانسين وكان معنيًا أساسًا بمشكلتين. واحدة تتعلق بأوبرات فاجنر والتى وضع لها الكثير من التصميمات الثورية وتلك التى تتعلق بالرقصات الإيقاعية لدالكروز وحركة الجسد البشرى فى المكان.(كان قد خطط *espaces rythimique* لمعهد دالكروز Dalcroze Institute فى جنيف). وكان تأثيره هو أيضًا هوالتأثير المسئول مباشرة عن إنشاء معهد هيليرو Helleru Institute بالقرب من درسدن

Dresden حيث لم يكن هناك فصل بين الجمهور والمؤدين. وكان يمكن تغيير معمار خشبة المسرح حسب الرغبة باستخدام قطع قليلة قابلة للتحريك - درجات السلم والمنحدرات slopes والمنصات والمعلقات hangings.

كان آبيا قد كتب مرات عديدة حول تقديم المسرحيات. كتبت أهم هذه الدراسات فى ١٩٠٠ ونشرت بعد ذلك بأربع سنوات فى La Revue (٢) لكنه لم يكن قد وضع بعد أى تصميمات للمسرح النثرى. لقد كان عمله التطبيقى الوحيد لعرض فى Comtesse de Béarn's House فى باريس فى ١٩٠٣ (مقتطفات من *مانفرد Manfred* لبيرون Byron فى ديكور شومان Schumann ومن *كارمن Carmen* لبيزت Bizet ) ولدالكروز Dalcroge فى جنيف (The espaces rythmiques) و*أورفى Orphe* لجلك Gluck فى هيلرو Hellerau (١٩١٢ - ١٣).

ذهب كريج إلى المحطة ليقابل آبيا عندما وصل إلى زيوريخ. لم يكن آبيا يعرف كلمة واحدة بالإنجليزية وكان كريج لا يستطيع أن يدخل فى محادثة بالفرنسية لكنهما استطاعا أن يتفاهما بمساعدة القليل من الألمانية وقبل كل شىء بالرسم. كان تبادل الأفكار هذا شيئًا ساحرًا لكليهما وقد سجل كريج نقاطه الرئيسية فى *يومياته*:

**"بالأمس كان أول حديث لى مع آبيا. كان جيدًا جدًا وممتعًا جدًا.**

**اليوم حديثنا الثانى وكان مثيرًا.**

**تحدث كثيرًا عن فاجنر وهيلرو وجاك دالكروز.**

**أمس - اليوم أقل.**

تركته يتكلم - على الرغم من أنى قلت له إن الجسد البشرى فى الحركة بالنسبة لى يعنى أقل وأقل.

اليوم تحدث عن فاجنر وفن *المسرح*. وكان علىَّ أن أقول إن فاجنر كان يكره المسرح وإنه استخدمه كما تستخدم العاهرة. هذا أغضبه من الناحية الدينية.

أردت أن أريه، دون أن أقول ذلك، أنه كان يبحث عن - عن الشىء الذى أعتقد أننى وجدته.

*المادة* الصحيحة والوحيدة "لفن المسرح" *الضوء* - ومن خلال الضوء *الحركة*.

صنعت أحجبة *الموسيقى والشكل البشرى* ضبابًا أمام عينيه ولم يستطع أن يرى من خلاله.

أعتقد أنى ضبطته وهو يحاول مرة أو مرتين أن ينحى الأحجبة جانبًا لكنه استمر فى الضحك...

رجل عظيم - يرى بوضوح شديد - أشياء كثيرة. نقطة ضعف واحدة (ربما تكون قوته) أنه أحتاج فى البداية فاجنر ليتكئ عليه - الآن "يحتاج" دالكروز.

الليلة الماضية رأى الماريونيت هنا (يقول للمرة الأولى) وكان منبهرًا.

حسن إذن - دعنا نعتقد أنها ستقوده إلى مكان ما بعيداً عن دالكروز وفاجنر.

ضحك آبيا وخلافه الشديد معى فى هذه النقاط- كم كان الأمر مشجعًا - لم أتشجع بهذا الشكل منذ سنوات. وياله من شخص راق - جسم صغير سمين مضحك - رأس جميل الصنع - يحسِّنه أيضًا شعر وذقن وعين قوية تفيض حيوية.

*الرجل* الوحيد الذى قابلته حتى الآن فى العالم المحيط بالمسرح
- لأنه لم يكن داخل عالم المسرح تمامًا. إنه يحوم حوله. فى
الحقيقة هو يخاف ويحق من القلق الذى قد يسببه له الدخول
إلى المسرح - لكنه يخاف وهنا يكون أضعف وإن كان أعقل من
نجار خشبة المسرح القديم الذى يهبط إلى الجحيم Hell ولا
يصاب بسوء".

قيم كل من الرجلين ما هو مشترك بينهما والاختلافات بينهما كما يمكن أن نراه من القصة التالية التى ترويها چين مرسييه Jean Mercier.

"كتب كريج اسمه على مفرش المائدة وإلى جانبه اسم آبيا.
رسم دائرة حول آبيا كتب عليها كلمة "موسيقى"، رمز رائع
للحقيقة! لقد أقام هذان الرائدان للفن الدرامى المعاصر
إصلاحاتهما على نفس القاعدة - الممثل. لكن كريج كان حرًا
فى إصلاحه. كانت تسيطر على إصلاح آبيا وتوجهه قوة
جبارة، الموسيقى. من هنا كانت الدائرة التى تقيِّد وتحد من
اسم آبيا بينما كان إسم كريج يتمتع بحرية انتشرت إلى حدود
الملبس؛ cloth"[٣].

وعلى الرغم من - أو ربما بسبب - هذا الخلاف نشأت صداقة عميقة بين الفنانين على أساس الإعجاب المتبادل. نظر الرجل الإنجليزى إلى الرجل السويسرى أولاً وأخيرًا على أنه مصمم مناظر عبقرى. إن اللقاء بين شخصيتيهما وبين مثلهما فى زيوريخ كان نقطة البداية لمراسلات مطولة. كتب كريج أن آبيا هو "*الرجل الوحيد* فى المسرح الغربى بأكمله الذى أتذكره باستمرار

بهذا الفرح الغريب الذى هو يائس وتراجيدى بسبب ضعفك وقوتك الغريبين"
ويواصل الحديث فيقول:

**"أنت يا عزيزى أرقى تعبير فى المسرح الحديث. *بالنسبة لى* أنت كذلك: أقول ذلك بدون إنحناء الركبة الذى لا لزوم له وبالنسبة لى هناك حياة ودراما فى واحدة من أعظم دراساتك عن المناظر أكثر حيوية مما فى أى شىء أعرفه فى مسرحنا فى أوروبا.**

**هناك قدرات أخرى رائعة إلى حد ما فى قليل من الرجال والنساء - لكن لا أحد يتحدث كما تتحدث تصميماتك.**

**لا أحد يستطيع أن يتحدث بهذا *الشكل* الجميل. أنت تعرف ماذا أعنى".[٤]**

بالنسبة لآبيا كان كريج فناناً ملأته بالإعجاب قدرته الخلاقة وقوة إيحائه وكان صديقًا يمكنه أن يتحدث إليه عن كتابه القادم L'Oeuvre d'Art Vivant[٥] وعن المعارض حيث علقت أعمالهما جبنًا إلى جنب:

"كل شىء تكتبه إلى يمتعنى ويبهجنى.. إنه منك.. أى من عالم ثنائى، عالمنا وعالمك، عالمى، عالمى الشخصى، يقع فى مكان آخر تمامًا. وأنا سعيد بأنك تحتفظ بعملى *The Elysian Fields*[٦] لأظل دائمًا وفى حميمية - بعيدًا عن كل ادعاء بالعلم - قريباً، قريبا جدا منك يا كريج. فى أعماق أنفسنا لنا نفس *الذبذبة vibration* ونفس *الرغبة*. الفارق الوحيد أن التعبير عنهما مختلف بسبب مزاجينا المختلفين وظروفنا المختلفة جدًا. ماذا يهم! إننا معًا، دائمًا وهذا يكفى".[٧]

لم يخطر ببال آبيا أبدًا أن كريج قد يقلده أو حتى يستقى منه الإلهام. فى أكتوبر ١٩١٥ عندما نشر Carl van Vechten مقالة مثيرة[٨] تحاول أن تبين أن أفكار كريج مأخوذه من آبيا وأنه لولا آبيا لما سمع أحد عن كريج وربما ولا عن ستانيسلافسكى! فهم الاثنان الموقف على الرغم من أنهما فى البداية قد أصابتهما الدهشة. أخيرًا أخبر آبيا van Vechten فى خطاب مهذب لكنه حاد أنه لا يقبل أن ينسب إليه وحده الفضل فى إصلاح ساهم فيه عدد من الأشخاص الآخرين[٩]

كان صحيحاً أن كتابات آبيا النظرية الأولى قد نشرت قبل كتابات كريج الذى كان يصغره بعشر سنوات لكن لم يكن أى من الرجلين على علم بأعمال الآخر. وكانت أولى تصميمات كريج الثورية فى ١٨٩٩ - ١٩٠٠ أى قبل وقت طويل من رؤية أول مشروع لآبيا.

الحقيقة أن كريج وآبيا هما أقوى شخصيتين فى الحركة المثالية idealistic movement التى كانت تحاول أن تجدد المسرح عن طريق تغيير اتجاهه الجمالى.

ويمكن تلخيص ما هو مشترك بينهما وما اختلفا حوله باختصار كما يلى:

إحتج الاثنان على استعباد enslavement المسرح وأرادا أن يعيداه إلى وضع الفن المستقل بذاته. لقد كرها الواقعية وكل مناهجها - المحاكاة الفوتوغرافية والواقعية الحرفية فى التصوير Trompe l'oeil والمنظور المصطنع والزيف. لقد أعلنا أن الإيحاء suggestion والا ستدعاء evocation والتصوير الرمزى أفضل

بكثير من إعادة التصوير الخانع للواقع. عندما كان يعملان فى مسرحية أو نص أوبرالى كانا لا يشعران بالالتزام بإرشادات المؤلف المسرحية والتى كانا يعتبران أن المقصود بها هو القارىء. لقد كانا يستمدان إلهامهما كلية من العمل نفسه.

ولم يؤمن أى منهما بالـ Gesamtkunstwerk وهو فكرة ڤاجنر عن مسرح فنى أعلى يتم خلقه عن طريق اتحاد أو اندماج فنون عديدة. أعلن كلاهما أنه يجب أن يكون هناك انسجام بين الوسائل المختلفة للتعبير المسرحى - الممثلين والمنظر والإضاءة إلخ وأرادا عالمًا مسرحيًا ذا أبعاد ثلاثة.

أخيرًا كان الاثنان يعملان من أجل إقامة مسرح كانا يعرفان خطوطه العريضة: بالنسبة لكريج كان عليه أن يكون فنًا مستقلاً بذاته متحررًا من الأدب، وبالنسبة لآبيا كان على المسرح أن يكون ظهورًا جماعيًا "بمتفرجين أو بدون متفرجين"

إلا أن الفروق بينهما كانت جوهرية.

درس آبيا الموسيقى لكن لم تكن له خبرة بالتمثيل بينما بدأ كريج كممثل. وكانت آراء آبيا مؤسسة على أوبرات ڤاجنر على الرغم من أن تعاونه مع دالكروز قد فتح عينيه على أفكار آخرى. كانت نقطة البدء عند كريج خبرته العملية كممثل ومخرج مسرحى.

كتابات آبيا هى نتيجة التفكير المنهجى methodical reflection، فهى منطقية أكثر منها حدسية intuitive. إنه يبرهن. كريج يصف رؤية ويهدف إلى إقناع

القارىء فوراً حتى إذا كان فى هذا مخاطرة إزعاج القارىء: إنه يهز رجال المسرح ليفيقوا من بلادتهم.

إن أعمال آبيا الخاصة بالفنون التصويرية graphic work تتكون فقط من حوالى مائة تصميم للمناظر و"الأماكن المتناغمة" rhythmic spaces وأعمال كريج حتى بعيداً عن أعمال الحفر على الخشب التى لا عدد لها وأعمال الحفر على المعادن ورسومه التوضيحية illustrations العديدة تتكون من عدد ضخم من تصميمات المناظر والملابس والإكسسوارات والرسوم الفنية. لكن أوجه التعارض الأعمق بين كريج وآبيا تتعلق بأمور نظرية. لم يعتقد كريج أبدًا أن "مسرحه الجديد" يجب أن ينفصل عن التقاليد بالغة السمو وهى العناصر الأكثر حيوية فى أشكال المسرح الكلاسيكية أو الشرقية Oriental أما بالنسبة لآبيا فعلى الرغم من أنه كثيرًا ما يشير إلى المسرح القديم antique theatre مثلا فإن تاريخ المسرح له أهمية ثانوية تمامًا.

وكما سبق أن أوضحت، يؤكد كل من كريج وآبيا الحاجة إلى جعل وسائل التعبير المسرحى متناغمة. لكن بينما يبدأ آبيا بالموسيقى بصفتها الاستمرار الزمنى الحى living duration الذى يحدد شكل العرض ويضع نظامًا صارمًا للأولويات مبتدئًا بالممثل ومستمرًا عن طريق المكان والإضاءة إلى الألوان يضع كريج كل هذه العناصر على نفس المستوى ويستخدمها جميعًا كمواد تساهم فى وحدة العرض. يؤدى ترتيب آبيا للأولويات إلى المذهب الوظيفى functionalism. يرغب كريج فى الإنسجام من أجل كمال التعبير. وبناءً على ذلك يتعامل مع كل مكونات العرض على قدم المساواة ويقدم على سبيل المثال نظرية عامة فى

التمثيل فى حين لايضع آبيا مطلقًا آراء قاطعة عن ماذا يجب أن يكون عليه التمثيل.

كلا الرجلين يشدد على أهمية *الحركة* لكن مؤلف *L'Ouvre d'art vivant* يفكر أساسًا فى حركة جسد الممثل والتى هى بالنسبة له العامل الرئيسى فى العرض والتى تتصل بحركة العناصر الآخرى على خشبة المسرح بشكل عرضى. أما مؤلف *فى فن المسرح* فيسعى إلى فن يتكون من حركة صافية pure movement يتكشف فيها تتابع مستمر من الأشكال. إنه لا يعتبر الجسد البشرى العنصر الأول فى المسرح لكنه يعتبر أنه الحركة تمتد إلى الأشياء بقدر ما تمتد إلى البشر. من هنا كان مفهومه لمنظر ذى جوانب متعددة وهذا لا مكان له فى أفكار آبيا.

فى هذا الملخص السريع هناك نقطة مهمة يجب أن أركز عليها. كان كريج وآبيا كلاهما يعملان على تغيير معمار المسرح مما يجعل العلاقة بين خشبة المسرح والصالة أكثر قربًا. كان آبيا يحلم بفضاء داخلى interior space قابل للتعديل، أى "كاتدرائية المستقبل" الحقيقية. فى ١٩٠٥ عندما كتب كريج مقدمة *فن المسرح* كان يرى أن الشكل الحالى للبناء سيتغير كلية. فهو يرى مبنى كبيرًا يتسع لجلوس ألاف كثيرة من الناس بـ "منصة ذات حجم بطولى" فى أحد طرفيه[١٠] لكنه لا يبدو أنه يربط بين تجديد المسرح وبين خلق أى شكل معمارى محدد سلفاً. ربما يدعو إلى الاستغناء عن البناوير وجعل أرضية الصالة منحدرة لكنه فى أوقات أخرى يقبل أشكالا كثيرة من المسرح على أنها ممكنة، تماماً كما يعتقد أن مسرحية *هاملت* يمكن أن تقدم على المسرح بعشرين طريقة مختلفة.

فى بداية حياته العملية كان معجبًا بـ Bayreuth Festspielhaus. فى ١٩١٤ رسم رسمًا لمسرح خشبته على شكل حلقة[١١]. وفى ١٩٢٢ دعا إلى مسرح يمكن تغييره تمامًا يستطيع المخرج فيه أن يقيم أية علاقة يريدها بين خشبة المسرح والصالة ويطوِّع هيكله structure العام لمتطلبات المسرحية. وفى الحقيقة كان كريج ينظر إلى المعمار المسرحى من ناحية قيمته كأداة أكثر مما نظر إليه كشكل صارم.

هكذا نرى أن دراسة العلاقة بين كريج وآبيا لا يمكن أن تقصر نفسها على المقارنة بين رسومات الاثنين وإعلان أن رسومات الأول تسيطر عليها الخطوط الرأسية بينما تظهر رسومات الثانى تفضيلاً للأسطح الأفقية المركبة بعضها فوق بعض. إن ما يؤسف له أن Carl van Vechten لم يجهد نفسه لينظر إلى الأمر نظرة أكثر قربًا قبل أن يقترح نظريته التى تأسر اللب.

# هوامش

١- كريج، فى حاشية مضافة إلى Preface of On *the Art of the Theatre*، ١٩١١. انظر: *On the Art of the Theatre*، مرجع سابق، ص vii.

٢- Adolphe Appia, 'Comment réformer notre mise en scène' فى *La Revue,* Paris Vol.3, 1904, June pp. 342-9.

٣- Jean Mercier, Adolphe Appia. The Rebirth of Dramatic Art', فى *Theatre Arts Monthly*, August 1932. P.628.

٤- خطاب من كريج إلى آبيا.Rome , Via Margutta, 22 February 1927 Appia Foundation, Collection Suisse du Théâtre*L'Euvre d' Art Vivant,* Berne.

٥- طبع كتاب تأليف أدولف آبيا فى ١٩٢١ (Editions Atar, Geneva and Paris).

٦- كان هذا واحدا من أرقى تصميمات كريج وأكثرها نيلا للاستحسان وقد وضع لـ *Orphée* لجلك Gluck

٧- خطاب من آبيا إلى كريج Gordon Craig .'Glérolles, 26 - 5-17' Collection, Bibliothèque de l'Arsenal, Paris.

٨- 'Adolphe Appia and Gordon Craig' in *the Forum*, New York, Vol, 54, October 1915, pp. 483-7.

٩- خطاب مؤرخ فى ٨ فبراير ١٩١٦ موجود نسخة منه فى مجموعة جوردون كريج فى Bibliothèque de l'Arsenal, Paris.

١٠-مقدمة إلى *The Art of the Theatre*, Foulis, Edinburgh and London, ١٩٠٥، ص١٤. هذه المقدمة وعنوانها، 'One Word about the Theatre as it was, as it is and as it will be, لم يعد طبعها فى *on the Art of the Theatre*.

١١- هذا الاسكتش موجود فى مجلد المخطوطات - MSS 7.1914 - 1916 - 1920.

# (١١)

## لعبة طويلة من الصبر

باندلاع حرب ١٩١٤ بدأ بالنسبة لكريج ما سماه مرة "لعبة طويلة من الصبر" والتى هى مستمرة اليوم.

استمر فى الكتابة ونشر عدداً من الكتب، وكَتب مسودات لكتب أخرى وملأ عددا لا ينتهى من الكراسات والمخطوطات من الكتب بكل أنواع المواد - الأفكار التى أوحت بها العروض التى رآها والملاحظات الفنية وهكذا. وقد شوهدت أعماله فى معارض كثيرة. ازداد تأثيره باطراد. كانوا يطلبون مشورته وكانوا ينشدون تعاونه فى كل المناحى. لقد أصبح "نبى" المسرح الحديث. لكنه نادرا ما اشترك فى أى نشاط مسرحى رسمى ولم يجسد أى من العروض المسرحية التى ساهم فيها أى مبادئ جديدة. كان لا يزال يأمل فى أن يعطوه مسرحا أو أموالا يعيد بها فتح مدرسته. لكن شيئا لم يحدث. لذا بدأ التركيز على تاريخ المسرح كمصدر لإثارة الاكتشافات وكترياق لخيبة الأمل.

تمكن كريج من خلال أسفاره من تقدير حجم جمهوره وأصبح أكثر وأكثر وعياً بدوره كـ"دليل" فى تطوير المسرح. وكان يسعد عندما يعترفون بدين المسرح له لكنه يصبح مكتئبا وشكاكا ومضطربا عندما يجد نفسه وقد سرقوه دون اعتراف بذلك.

فى ٢٥ أغسطس ١٩١٥ وقبل زيارته لفلورنسا بوقت قصير كتب كوبو Copeau إلى جوفيه: "الرجل الوحيد الذى لنظرياته قيمة كبيرة غير كامل

incomplete لافتقاره إلى مسرح"[1] أحياناً كانت حالة الأمور هذه تجعل كريج ميالا إلى كره البشر. وكان فى بعض الأحيان يشعر بالعزلة وكان يفكر فى شوق فى الأعمال التى كان يمكن أن يقدمها مع أصدقاء مثل إيزادورا دنكن أو أدولف آبيا[٢]. إلا أنه حتى الآن لا زال لم يفقد الأمل أبدا. فى ١٩٠٧ كان قد أهدى فنانو *مسرح المستقبل* إلى "الشخصية الشجاعة الوحيدة فى عالم المسرح والتى ستتحكم فيه وتعيد صياغته فى يوم من الأيام"[٣]. لقد نقل الآن آماله إلى الجيل الأصغر ولمن سيأتون بعده.

ليس من الممكن تتبع حياة كريج سنة بعد سنة وشهرا بعد شهر من ١٩١٤ إلى يومنا هذا أو حتى ذكر كل التغييرات الكثيرة فى أماكن إقامته والتى تشمل الانتقال من فلورنسا إلى روما حيث لحقت به هناك إيلينامير Elena Meo وطفلاهما نيلى Nelly وتيدى Teddy [٤]. ومن روما إلى رابالو Rapallo حيث كان جاراً لصديقه القديم ماكس بيربوم ومن رابالو إلى جنوه Genoa. منذ ١٩٣١ عاش بصفة رئيسية فى فرنسا فى Saint-Germainen- Laye وباريس وكوربى Corbeil ولوكانيه le Cannet وتوريت سيرلو Tourrettes-sur-Loup وفنس Vence حيث استقر فى ١٩٥١. يجب علينا أن نقنع بنظرة سريعة إلى الحقائق الأساسية وإلى أفكار وإنجازات كريج الأكثر أهمية.

أوقفت الحرب العالمية الأولى نشر مجلة *القناع*. ظهر عدد فى يوليو ١٩١٤. وآخر فى مايو ١٩١٥. بعد ذلك لم تصدر أعداد أخرى لسنوات عديدة. لكن

توقف المجلة لم يقطع كل اتصالات كريج المهمة إذا حكمنا بالاتصالات التى تم تسجيلها. فى ١٩١٣ أنشأ چاك كوبو مسرح Théâtre du Vieux- Colombier فى باريس. كان همُّه الرئيسى أن يجعل خشبة المسرح عملية بقدر الإمكان. وكانت فكرته هى أن يحضر مجموعة من المكعبات يمكن ترتيبها بطرق كثيرة متنوعة. وكان يأمل أيضا أن يضيف مدرسة فى التمثيل كنوع من المعامل يمثل إسهاما لا غنى عنه فى فن المسرح.

كان كوبو أحد الرجال الفرنسيين الذى سمعوا عن كريج وأفكاره بعد أن قرأ كتاب *الفن المسرحى الحديث* *L' Art Théâtral Moderne* لچاك روشيه الذى تضمن وصفا عاما لتلك الآراء وكتاب *فى فن المسرح* نفسه. كتب إلى كريج فى ٥ أغسطس ١٩١٥ قائلا إنه يود نشر مجموعة مختارة من كتاباته وتصميماته فى Nouvelle Revue Française. وأضاف أنه كان يعد دراسة عن أعمال كريج لمجلة كان ينوى أن يصدرها بعد الحرب وأنه لذلك سيكون سعيدا إذا أقام علاقة أقوى معه بصفة خاصة لأنه أدرك أن التعرف الأكبر على نظريات كريج ستكون ميزة كبرى لمسرح Théâtre du Vieux- Colombier [٥].

رد كريج[٦] بعد أيام قليلة طالبا بيانات أكمل عن أعمال كوبو فى المسرح ومزيدا من المعلومات عن المجلة المزمع إصدارها. وشرح أن روشيه له حق نشر كتاب *فى فن المسرح* باللغة الفرنسية حتى إنه لا يمكن إصدار ترجمة فرنسية إلا بالترتيب معه. وقال إنه سيكون ممتنا لو ربط كوبو اسمه بأنشطة مسرح Vieux- Colombier لأنه كان من النادر فى المسرح أن يعبر فنان عن امتنانه لفنان آخر! وكان يأمل أن يأتى كوبو إلى فلورنسا.

جاء كوبو وكان للزيارة تأثير حاسم عليه. لقد أخذ يعرف المدينة، ليس فقط آثارها ومتاحفها ولكن ورشها وأكشاكها حيث تواصلت أنقى التقاليد الحرفية. وتعرف قبل كل شيء على جوردون كريج والأرنا جولدونى ومجموعة من المستندات النادرة.

"تنفست فى جو حرم الجمال sanctuary of beauty هذا. جلست فى الشمس على السلالم الحجرية حيث نمت شجرة الكتلبة الصغيرة. شعرت بالفكرة المثيرة التى تتصاعد داخلى للعمل النزيه الذى يمكن القيام به فى هذا الهدوء العميق. وعادت ذاكرتى إلى بعض الكلمات التى أنوى أن أعمل بناء عليها: "هناك حل واحد فقط لكل هذا إذا أردت أن تعيد الاستمتاع المرح بمباهج الحياة إلى الفن. يجب عليك أن ترحب بهؤلاء الشبان"[٧] حسَّن كوبو معرفته بأفكار كريج عن طريق انكبابه على دراسة مجموعة من *القناع*. استعرض كريج موديلاته ونموذجه أ وباراڤاناته بل أنه عرض أن يتنازل عن براءة اختراع الباراڤانات فى فرنسا لكوبو الذى كتب لجوفيه:

> ".. إنه ما نحتاج إليه لمسرحنا بالضبط. إنه فى غاية الجمال ورائق بشكل مدهش و"مصنوع من أجلنا". إنه فى أعلى شارعنا. لقد اكتشفنا أشياء معينة بأنفسنا. لكن هنا كل شيء موجود، كامل وبالألوان. ربما يمكن للمرء أن يحسن من التفصيلات قليلا أثناء العمل بالمواد ولكنه كما هو يفى بكل حاجاتنا.. أرانى أيضا (كريج) نظام إضاءة يعطى نتائج رائعة ويبدو بسيطا وعمليا بشكل مدهش فى الموديل. ولننتظر ماذا سنرى إذا كان الأمر كذلك بنفس القدر فى الموقع. إنه يستغنى تماما عن الإضاءة الأرضية والعوارض الخشبية.."[٨]

لم يستخدم كوبو الباراڤانات أبدا لكنه كان متأثرا بمبدأ المنظر المنفرد بل وتاثر أكثر بموديل هيكل خشبة المسرح الذى صنع من أجل *آلام القديس ماثيو* لباخ. إذا قارنا بين داخل مسرح Vieux - Colombier كما كان فى ١٩١٣ عروض كوبو فى نيويورك فى ١٩١٧و ١٩١٨و ١٩١٩ (Pelléas et melisande) وبين معمار خشبة مسرح Vieux - Colombier فى شكله سنة ١٩١٩ لرأينا دليلا وافرا على أن هيكل structure كريج قد ساعد فى أن يسير كوبو فى اتجاه خشبة مسرح معمارية قصد بها أن تكون بالنسبة للمسرح بمثابة المذبح بالنسبة للكنيسة. إن هيكل كوبو تنقصه عظمة موديل كريج طبعا. ويكشف عن حب لا يزال يكنه لخشبة المسرح Tréteau وهو ما لم يثر اهتمام كريج أبدا. لكن العلاقة بين الاثنين واضحة رغم ذلك. إن هيكل كوبو هو بناء معمارى دائم ذو مستويات مختلفة تتصل بعضها ببعض عن طريق درجات سلم وانتقال لا يقطعه شىء من الصالة إلى خشبة المسرح.

عندما ترك كوبو فلورنسا كان أغنى مما كان عندما وصل إليها وتدعمت أهدافه وكان لديه مجموعة أفكار يطوّعها في خدمة احتياجاته وخططه.

أما بالنسبة لكريج فقد سعى إلى ملاذ من حالة الترقب التى أثارتها الحرب بأن ينقب فى أعماق تاريخ المسارح الإنجليزية والفرنسية والإسبانية والإيطالية. فى ١٩١٤ كان قد اكتشف Pratica di fabbricar scene e macchine ne teatri لسابا تينى Sabbattini بعد أن أعطته دوروثى نفيل ليز Dorothy Nevile Lees

نسخة من الطبعة الثانية الصادرة فى ١٦٣٨. إن مسألة periaktoi والمنظر الدائرى أعجبته جداً. فى ١٩١٦ أضاف بعض البنود لفرديناندو جالى بيبينا Ferdinando Galli - Bibiena إلى مجموعته وكوَّنت هذه نقطة بداية مخزن كبير للمعلومات والمستندات التى تتصل بعائلة السينوغرافيين المشهورة التى ازدهرت فى إيطاليا فى القرنين السابع عشر والثامن عشر. بعد ذلك بسنوات قليلة، فى ١٩٢٥ أعد مجلدا سميكا ومفصلا للغاية عن عائلة بيبينا the Bibiena Family، ١٦٢٥ - ١٨١٢ والذى لم يطبع أبدا.

لكن كان هناك فرع من فن المسرح نال اهتمام كريج أكثر من أى فرع آخر خلال هذه السنوات: الماريونيت. كان يعرف تاريخها وجوانبها الفنية وفكر كثيراً فى الموضوع. فى ١٩١٨ أصدر مجلة صغيرة، *الماريونيت the Marionette* والتى صدرت شهرياً لمدة عام. وفى هذه - كما كان فى مقالاته هو - والتى وقع على كثير منها باسم "Tom Fool" - نشر دراسات مصورة بسخاء قام بها Corrado Ricci وخبراء إيطاليون آخرون وأعاد طباعة مقتطفات لمؤلفين إنجليز أو أجانب مثل ديكنز Dickens وثيوفيل جوتيه Théophile Gautier وجورج ساند George Sand. ولم يهمل ماريونيت اليابان أو جاوه Java والتى كان قد اشترى مجموعة كبيرة منها فى ١٩١٣ - أو أشكال الظل shadow figures فى مصر وشمال إفريقيا. فى ١٩١٦ بالإضافة إلى ذلك، بدأ يكتب دراما للمغفلين Drama for Fools وهى سلسلة طويلة من "المسرحيات للماريونيت" طبع الآتى منها فى المجلة: *العقدة الجوردية Gordian Knot.* *ومستر سمك ومسز عظام Mr Fish and Mrs Bones* والرجال الثلاثة من جوثام *The Three Men of Gotham*

واللحن الذى ماتت بسببه البقرة العجوز *The Tune the Old Cow Died of* و روميو وچوليت *Romeo and Juliet*. كانت الشخصيات المقدمة تشمل شكسبير وبيكون Bacon وماكس راينهارت والذى يتلقى ضربات عنيفة وثلاث جنيات يتم التعرف عليهن على أنهن Madame de Staël وميس ميلبانك Miss Milbanke ومسز هاريت بيتشر ستو Mrs Harriet Beecher stowe.

وعلى الرغم من كل صعوبة ممكن تخيلها منها نقص المال عادت مجلة *القناع* للظهور فى ١٩١٨ كنشرة شهرية منتظمة. ثم حدث توقف آخر استمر حتى ١٩٢٣ عندما استطاع كريج أن يصدر عددا واحدا. وبدأ الطبع الفصلى مرة ثانية فى ١٩٢٤ واستمر حتى نهاية ١٩٢٩. لم تتغير أهداف المجلة. وكانت أهدافها كثيراً ما تتأكد وكانت تتخللها روح "التمرد" القديمة. إن تاريخ المسرح رغم كل شىء بدأ فى مجرى الزمن يأخذ نصيب الأسد من المكان.

ونشر كريج أيضا العديد من الكتب. فى ١٩١٩ ظهر مجلد من المقالات *المسرح يتقدم* *The Theatre Advancing* فى الولايات المتحدة لكى تتبعه بعد ذلك بسنتين طبعة إنجليزية أضيفت إليها مقدمة طويلة ومهمة. فى ١٩٢٠ وبعد تعطيل دام سنوات عديدة بسبب الحرب نشرت الطبعة الفرنسية الأولى من كتاب "فى فن *المسرح*"[٩] *De L art du Th tre*.N.R.F.Paris مع مقدمة لچاك روشيه. وفى نفس الوقت كان كريج يعد لكتاب كبير عن المسرح الإيطالى من ١٥٠٠ إلى ١٩٠٠ لم يطبع أبدا. وكان هدفه هو أن يطلع إنجلترا على ماذا فعلت إيطاليا لمسرحها. فى ١٩٢٣ وجدت ستة عشر سنة من الأبحاث التعبير عنها فى *المنظر* *Scene* وهو الكتاب الذى يقدم فيه كريج آراءه فى تاريخ معمار المسرح

ويقدم بارافاناته الشهيرة. ويضم المجلد أيضاً صوراً من سلسلة الحفر على المعادن التى صنعت فى ١٩٠٧ لتعبر عن تطلع كريج إلى فن للحركة. فى ١٩٢٤ صدر *لا شىء أو رقعة الكتاب* *Nothing or the Bookplate* وهو تذكر حي للفترة التى أصدر فيها كريج معظم كتبه وكتاب *أعمال حفر على الخشب وبعض الكلمات* *Woodcuts and some Words* وفيه يصف تجربته كحفار على الخشب. تبع هذا فى ١٩٢٥ مجلد آخر من المقالات هو *كتب ومسارح* *Books and Theatres* والذى أظهر كريج فنان المسرح جنباً إلى جنب مع كريج العالم والمؤرخ.

وفى وفائه لعادته تتبع العديد من الأنشطة فى وقت واحد كان كريج لا يزال يقوم بأعمال الحفر على الخشب. حقاً، إن بعض أعماله المشهورة فى الحفر على الخشب أنتج خلال هذه السنين منها فى ١٩٢٠ منظر العاصفة فى *الملك لير* *King Lear* حيث تتعارض الخطوط الأفقية والقطرية diagonal مع المنحنيات curves ويوازن أحدهما الآخر فى نوع من الدوامة المؤسلبة بينما الأشكال البشرية – والتى تختزل إلى صور ظلية سوداء – تكثف دراما ما يحيط بها. بعد ذلك بأربع سنوات صنع كريج موديلا لهذا المنظر من المعدن محدثاً التغييرات التى تتطلبها ظروف خشبة المسرح والتى أصبحت ممكنة عن طريق المصادر الفنية للإضاءة. وقد عرض الموديل فى معرض الإمبراطورية البريطانية British Empire Exhibition فى ويمبلى (قسم الدراما البريطانية) وفى خطاب تقديمه لجيو فرى ويتورث Geoffrey Whitworth سكرتير قسم الدراما البريطانية[١٠] يبين كريج أنه لم يستخدم خشبة مسرح دائرية أو سيكلوراما cyclorama لأنه يعتبر أن قطع الميكانيزم الضخمة الثقيلة هذه لم تكن حتى الآن تقدم أى عون حقيقى للممثلين.

فى ١٩٢٢ أقيم معرض المسرح الدولى International Theatre Exhibition فى متحف Stedelijk Museum فى أمستردام. أعطى عمل كريج وآبيا مكان الشرف ودعا منظمو المعرض - الذى مثلت فيه كل التيارات المهمة فى المسرح الحديث - كريج ليأتى ويفتتحه[١١].

واستمر يصله الكثير من طلبات العمل فى المسارح. فبين نهاية الحرب و ١٩٢٥ دعى إلى باريس حيث كان چاك روشيه يريده أن يقوم بعمل تصميمات وإخراج باليه فى الأوبرا ودعى إلى لندن حيث اقترح سيبيل ثورندايك Sybil Thorndike أن يخرج مسرحية ماكبث. وقد طلب منه ماليبيرو Malipiero أن يخرج إحدى أوبراته وتمنى لاسكالا la Scala فى ميلانو أن يخرج *Pelléas et Melisande*. ولكن فى كل حالة كان يمتنع بعد المفاوضات.

ومع هذا ففى أكتوبر ١٩٢٦ ذهب كريج إلى كوبنهاجن والتى كتب منها Johannes Poulsen - الممثل الذى كان يرأس المسرح الملكى Royal Theatre - فى ١٢ أغسطس يدعوه لتصميم المناظر لمسرحية إبسن المدّعون والتى كانت ستقدم فى الاحتفال باليوبيل المسرحى لبولسن وأخيه إميل Emile ولكى يساعد فى الميزانسين. وقد ساهمت الظروف ونغمة خطاب بولسن والمسرحية نفسها فى إغرائه لقبول الدعوة على الرغم من أنه لم يقم بأى نوع من العمل على المسرح منذ مسرحية *هاملت*.

لقـد تم تحـديث مـعـدات المسـرح الملكى عن طريق أدولف لينبـاخ Adolf Linnebach وهو أحد كبار المعجبين بكريج وأحد أبرز المتخصصين فى هذا الأمر فى ذلك الوقت. مرة ثانية رأى كريج أن أفكاره تؤتى ثمارها.

لقد طلبوا منه أن "يساعد" جوهان بولسن ولكن عندما جاء الوقت لذلك ألهم العرض بكامله مباشرة. رأى أن المسرحية صعبة ومعقدة وتميل إلى السير ببطء فى بعض الأماكن لكن الشخصيات سحرته. وكما فى حالة مسرحية *الفايكنجز* خرج عن الإطار التاريخى وأعد نفسه لإحياء العالم الشعرى على المسرح. "عندما كنت أخرج دراما عظيمة لم أهتم أبدا بمحاولة تقديم صورة دقيقة للمشاهدين لأية فترة تاريخية للمعمار". أشعر دائما أن المسرحيات العظيمة لها نظام معمارى خاص بها معمار هو بصفة عامة مسرحى، غير واقعى كالمسرحية"(١٢). فى هذا العرض استخدم بناء خشبة مسرح stage construction دائما عليه تنويعة كبيرة من القطع الإضافية وكانت هذه هى أول تجربة على نطاق كامل لعرض المناظر. وقد استخدم هذا ليس كوسيلة للإيهام عن طريق الوصف لكن كطريقة للإيحاء والاستدعاء.

وكان الحدث ناجحاً جداً. بعد العرض الأول أرسل الممثلون لكريج رسالة شكر وتمنيات طيبة. وكان جوهان بولسن نفسه هو أول من اعترف بدين المسرح الأوروبى لكريج.

"فى كل دولة فى أوروبا كان هناك أناس نفذوا أفكاراً أوحى بها جوردون كريج. ليس فقط رينهارت وجسنر Jessner فى ألمانيا وستانيسلافسكى فى

روسيا ولكن أيضا چيميه Gémier وكوبو فى فرنسا ولندبرج Lindbergh فى السويد وشانش Schanche فى النرويج وجوهان بولسن فى الدنمارك وهكذا فى كل أوروبا. لقد كان يستبعد فقط من انجلترا دائما بسبب الروح المحافظة المهولة للمسرح الإنجليزى... إن قدر مثل هذا الرجل هو أن يستخدمه الآخرون دائما لمصلحتهم وليس لمصلحته. المسرحى الأوروبى وحتى الفيلم الأمريكى نجح وكسب الأموال بسبب أفكاره بينما كان عليه هو نفسه أن يمشى مرتديا حلته القديمة الرمادية وجيوبه خالية. كان دائما - كسقراط - فقيراً ولكن بينما ملأ الآخرون جيوبهم الصغيرة كتب جوردون كريج اسمه بخطوط لا تمحى فى سماء العقل الأوروبى"[٣].

كانت مسرحية *المدعون* آخر أعمال كريج المهمة فى المسرح. فى ١٩٢٨ اشترك فى عرض آخر هو "*ماكبث*"، الذى قدم على مسرح Knicherbocker Theatre فى نيويورك عن طريق متعهد الحفلات تيلر Tyler وكان المخرج هو دوجلاس روس Douglass Ross لكنه لا يعتقد أن هذا كان ذا قيمة كبيرة. طلب منه تيلر أن يصمم المناظر قضى روس ثلاثة أسابيع فى چنوه يراجع المسرحية معه ويلتقط الأفكار. ووضع كريج كثيرا من تصميماته للمناظر واقتراحات كثيرة للميزانسين واكتسب العرض[١٤] دعاية من استخدام اسمه واستمر سبعة أشهر ونصف قدم فيها ٢٣٠ مرة وهو نجاح عظيم في الولايات المتحدة فى تلك الأيام. لكن كريج كان يحتقر دائما هذا النوع من العمل المشترك ولم يرض إلا إحساسه بالشىء المضحك. لقد تم توقيع عدد من التصميمات بـ C.p.b وهى اختصار Craig pot boiler أى "كريج العامل من أجل الكسب".

فى ١٩٠٧ اخترع كريج *"الأشكال السوداء" Black Figures* وهى الصور الظلية المحفورة على الخشب والتى تشبه دمى الظل Shadow puppets الصينية: عندما تطبع تبين خطوطها البيضاء الملامح المؤسلبة وطيات الملابس. فى موسكو جرب كثيراً حفر وطبع الأشكال الصغيرة التى صنعها واعتاد أن يبين للممثلين كيف يتحركون. كانت هذه الشخصيات الصغيرة مع *الأشكال السوداء* نقطة بداية الرسوم التوضيحية. لطبعة الكونت كسلر من مسرحية *هاملت* – قام كريج بأعمال الحفر على الخشب بين ١٩١٢ و١٩٢٩. وعانى العمل من كثير من التوقف لكن فى ديسمبر ١٩٢٩ نشرت كرانا برس Cranach Press الطبعة الألمانية ترجمها چرها رت هوبمان Gerhardt Hauptmann ووضع كريج رسومها التوضيحية. وهى خمسة وسبعون عملا من الحفر على الخشب[١٥]. ونبعت تصميمات كريج من أفكاره لعرض بموسكو وتكونت من أشكال سوداء فى خلفية بيضاء تبين الشخصيات بطريقة أكثر أسلبة من أى من أعماله الأولى فى الحفر على الخشب.

بعد ذلك بوقت قصير نشر كريج كتابين فى تتابع سريع – واحداً عن هنرى إرفنج (١٩٣٠) قدم فيه صورة شخصية للممثل الذى كان الأقرب إلى فكرته المثالية عن السوبر ماريونيت والآخر عن إيلين تيرى.

وكما لو كان يسهّل الأمور للمؤرخين المسرحيين ألف كريج أيضاً كتابا صغيرا هو *أربع عشرة ملحوظة Fourteen Notes*[١٦] قارن فيه باختصار بين الأعمال والأدوار التاريخية للشخصيات القيادية فى المسرح الحديث – أنطوان وآبيا *وستانيلافسكى* ورينهارت وهو نفسه. لقد كان فى ذلك الوقت – فى ١٩٣١ –

الذى بدأ فيه أن ينظر إلى الوراء ملخصاً نفسه ومسددا دينه لهؤلاء الذين كانوا قد ساعدوه بشكل أساسى، أن زار إنجلترا زيارته الأخيرة. بعد ذلك استقر فى فرنسا وعلى الرغم من أنه سافر كثيراً فى أوروبا فإنه لم يضع قدميه أبدا مرة ثانية فى بلده هو.

فى أكتوبر ١٩٣٤ تناول Convegno Volta - الذى كان يعقد فى روما لمدة أسبوع كل سنة بواسطة Accademia Reale - المسرح وجمع أبرز ممثليه من جميع أنحاء العالم، كتاب مسرح ومخرجين ومعماريين وهكذا.

دعى كريج للتحدث. فى البداية رفض لأنه كان لا يرى أن مثل هذا الاجتماع يمكنه أن يخدم المسرح. بالنسبة لتوجيه حديث كان يسعده إذا أمره وزير الفنون الإنجليزى (غير الموجود) بأن يقدم تقريرا عن التقدم الذى حدث للمسرح فى موطنه الأصلى.

أخيراً وقد استسلم للإصرار وافق على أن يحضر الـ Convegno على شريطة أن لا يذهب بصفته ممثلاً لأية دولة وألا يطلب منه أن يتحدث. وخلال الأسبوع قابل بعض الأصدقاء القدامى وبعض المعارف الجدد ومنهم ييتس وماترلينك وثايروف *وأما جموبلى* Amaglobelli وجوزيف جريجور Joseph Gregor وبيراندلو Pirandello ومارينتى Marinetti وجروبيس Gropius. وكانت المشكلة الرئيسية موضوع المناقشة هى المسرح من أجل الجماهير والذى دفع كريج لأن يدلى ببعض الملحوظات والاقتراحات. وبيَّن أنه فى الوقت الذى يمكن لمثل هذا المسرح الذى يتسع لخمسة عشر أو عشرين الف من المتفرجين أن

يستخدم لبعض أعمال جوته وشكسبير وفاجنر وشيلر وهوجو فإنه لا يناسب على الإطلاق تشيكوف أو موتسارت Mozart أوسترندبرج أو إبسن (مع إمكان استثناء مسرحية *بيرجنت Peer Gynt*). بدلا من مسرح ضخم واحد لماذا لا نبنى مجموعة من المسارح ذات أشكال وأحجام مختلفة تتراوح بين صالة تسع آلاف من الناس وصالة صغيرة بها ٢٥٠ مقعدا؟ فى "مركز ثقافى" من هذا النوع يمكن تقديم الدراما والأوبرا والباليه ويمكنه أيضا أن يتضمن مطاعم وحمامات سباحة وحمامات تركية وغرفا للتدخين ومكتبة. كان هذا نوعا آخر من الأفكار التى تلقى بطريقة عابرة بواسطة كريج[١٧] وهى تُتبع الآن. إن مركز *لينكولن* الجديد لفنون الآداء Lincoln Center for the Performing Arts فى نيويورك يمثل على الأقل تحقيقا جزئيا لهذا.

فى الربيع التالى زار كريج موسكو لمدة خمسة أسابيع (من ٢٧مارس حتى ٥مايو) بدعوة رسمية من المسرح السوفيتى. رحب به معجبوه بحماس. كان كثير منهم شخصيات ذات نفوذ. قابله على المحطة مايرهولد وتايروف وأما جلو بلى مدير مسرح Mali Theatre. زار متحف المسرح والمعرض الذى يتعامل مع النشاط المسرحى الروسى منذ الثورة. وقابل ستانيسلافسكى ونميروفيتش دانتشنكو Nemirovitch - Dantchenko وآليس كونن Alice Koonen وكون عدداً من الصداقات الجديدة منهم المخرج زافادسكى Zavadski وأوبرا ستزوف Obrastzov لاعب الماريونيت وسرجى أيزنشتاين Sergei Eisenstein الذى كان يعرف كتبه من قبل واعترف بدينه الكبير لأفكاره. كما قابل ثلاثة من رجال المسرح الأجانب الذى اتفق أن كانوا فى موسكو فى هذا الوقت: الممثل الصينى

مى لان - فانج Mei Lan - Fang وإروين بسكاتور Erwin Piscator وبرتولت بريخت Bertolt Brecht.

فى موسكو وجد كريج أن المسرح كان مفعماً بالحيوية ومزودا تزويدا جيدا بالعمال المتحمسين. ورأى كثيرا من العروض التى تشهد بقدراتهم الخلاقة منها *الليلة الثانية عشرة* على مسرح الفن الثانى Second Art Theatre *وتورنادوت Tornadot* من إخراج فاختانجوف Vakhtangov *وريفيزور Revizor* لمايرهولد *والمأساة المتفائلة Optimistic Tragedy* لفيشنفسكى Vishnevsky والأخيرة من إخراج ثايروف على مسرح Kamerny Theatre ومناظرها عظيمة ويمكن تغييرها وهى من تصميم ريندين Ryndin .

لكن الذى أعجبه أكثر من الجميع كان مسرحية الملك لير على مسرح Jewish State Theatre وقد أخرجت فى ترجمة بيدية Yiddish لسيرج رادلوف Serge Radlov وقد وضع تصميماتها وملابسها مصمم شاب هو الكسندر تايشلر Alexandre Tyshler وقد لعب مكولس Michoels دور لير. لقد اعتبر هذا العرض أكثر العروض "شكسبيرية" رآه على الإطلاق - خليط من الكوميديا والتراجيديا وهو ميلو درامى فى نغمته التحتية underlying tone وخيالى فى حركاته. وهو ثرى الألوان ومع هذا فهو محدد الملامح ودقيق كالصورة الأبيض والأسود. وبالصدفة، نظر رادلوف وميكولس إلى كريج كأستاذهما.

فى طريقه للعودة من موسكو توقف كريج فى وارسو حيث قابل صديقا وتلميذا آخر هو ليون شيلر Leon Schiller المخرج البولندى. وتوقف فى ڤيينا

حيث وجد هوفمان Hoffmann المعمارى. ثم عاد إلى إيطاليا ومنها انتقل بسرعة إلى فرنسا.

بعد هذا كرس وقته لكتابة المقالات والكليشيهات لطبعة من روبنسون كروزو *Robinson Crusoe* كان من المقرر أن تصدرها كراناش برس Cranach Press. فى ١٩٣٨ دعته فرقة هابيما Habima ليخرج مسرحية فى تل أبيب لكن الحرب منعت ذلك. قضى كريج سنوات الحرب فى باريس ودوَّن ملاحظات لا حصر لها وعمل فى مجموعته المسرحية theatre collection. وبعد أن أصبح فى بداية القرن أول من يتكلم عن الحاجة إلى إحياء المايم mime كان راضيا بالإشراف على عرض قدمه إتين دكرو Etienne Decroux (الذى علم مارسل مارسو Marcel Marceau المايم) وفرقته فى Maison de al Chimie فى باريس فى ٢٧ يونيو ١٩٤٥. وكان زائراً مستديما لمسارح باريس حيث كان من بين أصدقائه كريستيان برار Christian Bérard ولوى چوفيه وچان لوى بارو بل إنه كان يحلم بإحياء مجلة *القناع*.

فى يوم من الأيام قرر الانتقال إلى جنوب فرنسا، عودة إلى مناخ البحر الأبيض المتوسط الذى كان يجده دائماً مساعداً على العمل الجيِّد. هناك وقد أحاطت به الكتب والأوراق كتب مذكراته والتى صدرت فى ١٩٥٧. وهو لا يزال يعمل هناك، يرتب مخطوطاته ويضيف إليها ويصححها ويعلق على هوامش الكتب التى يقرأها ويهتم اهتماما بالغا بكل الأشياء الحية من المسرح وبكل جانب من العالم حوله.

# هوامش

١- خطاب من چاك كوبو إلى لويس چوفييه صادر من 'Le Limon par La Ferté-sous Jouarre (S.-et-M) ومـؤرخ فى ٢٥ أغـسطس ١٩١٥. منشـور فى 'Quatre lettres de Jacques Copeau à Louis Jouvet'. *Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud - Jean - Louis Barrault*, Vol.1, No.2, Paris, Julliard, 1953. P.104.

٢- انظر *Daybook* 1931 - 1932 - 1933.

٣- Gordon Craig, 'The Artists of theTheatre of the Future', فى *On the Art of the Theatre* مرجع سابق ، ص ١.

٤- ابن كريج، إدوارد أنتونى كريج (مصمم مناظر للمسرح والسينما ومؤلف كتب فى تاريخ المسرح وفى تصميم المناظر للسينما ويعرف باسم إدوارد كاريك Edward Carrick) ساعده فى عمله من ١٩١٧ إلى ١٩٢٨ وأصبح بسرعة شديدة مساعده الأوحد. وقام بالترجمة من الإيطالية إلى الإنجليزية وصنع الموديلات من الخشب والجص والمعدن وقام بالأبحاث من أجل مقالات فى *القناع* وصور فوتوغرافيا أعمال كريج فى الحفر فى الخشب وأعد الكليشيهات الخشبية وساعد فى عمل الكاتالوجات وبحث عن الكتب والمخطوطات، إلخ، علمه أبوه الحفر فى الخشب واستخدم بعض أعماله فى الخشب - والتى قدرها كريج

تقديراً كبيراً - فى *القناع* وكان إدوارد كريج كريما فرد ردًّا كاملا على الأسئلة التى طرحتها عليه حول حياة والده وأعماله وانتهز هذه الفرصة لأعبر عن امتنانى لهذه المساعدة.

٥- خطاب من چاك كوبو إلى جوردون كريج، ٥ أغسطس ١٩١٥. Gordon Craig Collection, Bibliothèque de l'Arsenal, Paris.

٦- خطاب من جوردون كريج إلى چاك كوبو فى ١١ أغسطس ١٩١٥ Gordon Craig Collection, Bibliothèque de l'Arsenal, Paris.

٧- Jacques Copeau, *Cahiers du Vieux-Colombier*,II, 'L'Ecole du Vieux-Colombier, November 1921, Paris, N.R.F. p.16.

٨- خطاب من چاك كوبو إلى لويس چوفيه، ١٠ أكتوبر ١٩١٥ اقتطفه، Maurice Kutz *Jacques Copeau, Biographie d' un théâtre*, translated from the American by Claude Cezan, فى مع خطاب چاك كوبو Paris, Nagel, 1950, P.61.

٩- *De L'Art du Théâtre*, N.R.F. Paris, with an introduction by Jacques Rouché.

١٠- خطاب من كريج إلى Geoffrey Whitworth, فى ١٢ فبراير ١٩٢٤ Gordon Craig Collection ,Bibliothèque de l'Arsenal, Paris.

١١- انتـقل هذا المعـرض بعـد ذلك إلى Victoria and Albert Museum, London (من ٣ يونيو إلى ١٦ يوليو ١٩٢٢) وإلى مانشستر (أكتوبر ١٩٢٢) وإلى جلاسجو (من ٢٢ ديسمبر ١٩٢٢ إلى ٣ فبراير ١٩٢٣) وبرادفورد (يونيه - يوليو ١٩٢٣).

١٢- Edward Gordon Craig *A Production, being thirty-two collotype plaxes of designs projected or realised for The Pretenders* of Henrik *Ibsen and produced at the Royal Theatre.* Copenhagen 1926, by Edward Gordon Craig, Oxford University Press, 1930, p. 16. هذا الكتاب مرجع ممتاز للمعلومات حول عرض المدّعون.

١٣- اقتطفه Enid Rose، *Gordon Craig and the Theatre* ، مرجع سابق، ص ١٩٢ - ١٩٣.

١٤- البرنامج، ماكبث. Annual presentation of famous masterpieces. موسم ١٩٢٨ - ١٩٢٩. يتضمن كتاب *Designment* لجوردون كريج مقالاً عن كريج كتبه برسى ما كاى، ومقتطفات من خطاب كتبه كريج إلى الممثلة التى لعبت دور ليدى ماكبث وخطاباً من كريج إلى بولسلافسكى وهو عضو سابق فى مسرح الفن بموسكو والذى أصبح مديراً لمسرح American Laboratory Theater.

١٥- William Shakespeare, *Die Tregische Geschichte von Hamlet*,Prinzen von Daenemark, Weimar, Cranach. Presse صدرت الطبعة الإنجليزية فى ١٩٣٠، *The Tragedie of Hamlet, Prince of Denmark*, edited by J.Dover wilson weimar, Cranach press.

١٦- E.G. Craig, *Fourteen Notes*, Seattle, Unversity of Washington Bookstore, 1931.

١٧- فى مـــخطوطه Technieal Notes, E.G.C. MSS 15, pp. 164-5 Gordon Craig Collection 'Bibliothèque de l'Arsenal, Paris,

# (١٢)

# كريج والمسرح الحديث

أثارت شخصية كريج وأفكاره وإنجازاته دائماً أراء عنيفة ومتصارعة. ولكن بما أن تأثيره – سواء أحبه المرء أو لم يحبه – موجود فى كل مكان. فمن المفيد أن نحاول، بموضوعية بقدر الإمكان، أن نحدد موقعه فى تاريخ المسرح الحديث.

قبل أن يطلق عليه بصفه عامة كلمتى "رائد" pioneer "ونبى" prophet كان كريج متمردًا. لقد تمرد على الانحلال والاضطراب الذين ميَّزا المسرح فى العصر الفيكتورى. كان رد فعله رد فعل مثالى، تلميذ لرسكين، فنان يبحث عن "الجمال فى المطلق بمفهوم أرستقراطى للفن كان يتعارض مع قبح الأسلوب البورجوازى السائد.

لكن لم يكن كريج أبدًا – كما كانوا يؤكدون كثيرًا جدًا – رجلاً مولعًا بالجمال الصرف لا يبالى بجمهور المسرح. لم ينظر أبدًا إلى البحث كغاية فى حد ذاتها وعلى الرغم من أنه كان يتطلع إلى الكمال لم يكن مؤمنًا بـ "الفن من أجل الفن" ففى وقت مبكر منذ ١٩٠٥ أعلن أن المسرح يجب أن يُرد إلى الناس الذين كان فى الحقيقة يقصدهم:

> **كان المسرح من أجل الناس ويجب أن يكون دائمًا من أجل الناس. قد يصنع الشعراء المسرح من أجل مجتمع مختار من هواة الفن. إنهم يضعون أفكاراً سيكولوجية صعبة أمام**

> **الجمهور يتم التعبير عنها بكلمات صعبة ويصنعون لهذا الجمهور شيئًا من المستحيل أن يفهموه ومن غير الضرورى أن يعرفوه بينما يجب على المسرح أن يريهم المناظر sights، يريهم الحياة، يريهم الجمال ولا يتحدث بجمل صعبة. والسبب لماذا يتخلف المسرح اليوم هو لأن الشاعر يجذب الحبل من طرف قائلاً يجب على الشعراء فقط أن يعطوا الناس الكلمات مستخدمين المسرح وكل حرفة كوسيط لتلك الكلمات، والناس يجذبون الحبل من الطرف الآخر قائلين إنهم يرغبون فى رؤية المناظر، يرونها بطريقة واقعية أو شعرية وليست محولة إلى أدب. حتى الآن معظم الأذكياء يقفون إلى جانب الشعراء. إن لهم اليد العليا. فلا تزال المسرحيات فى المسارح فاشلة فنيًا. المسرح نفسه فاشل فنيًا وتجاريًا وسر هذا الفشل هو المعركة بين الشاعر والناس.[1]**

وعلى الرغم من توبيخ كريج للمسرح المعاصر لم تكن لديه رغبة فى أن يكون مصلحا. كان يكره الكلمة – والتى يربطها بالذين يتتبعون أنظمة غامضة معينة أو بممثلى فرع معين من فن المسرح الذين أرادوا أن يحسنوه ببساطة فى نطاق تخصصهم:

> **"بدلاً من "مصلح" يجب أن أوصف بشكل أكثر صدقًا بالنسبة للمسرح كشخص يريد أن يضع الأمور فى نصابها. أنا لا أعرف إذا كان الناس على نطاق واسع الآن قد أدركوا أنا "وضع الأمور فى نصابها" هو المهمة الخاصة للفنان بينما روح المصلح هى التى تُدمر وأن وضع الأمور فى نصابها هذا**

**ومايستتبعه من إلغاء ما هو بلا قيمة هو العمل "الأساسى للفنان".[٢]**

إن ما كان كريج يحاول أن يفعله هو إعادة المسرح إلى وقاره السابق. إن بداية القرن الجديد كانت فترة "ثورات جمالية". وقد شارك كريج اتجاه الرسامين والموسيقيين والمعماريين المجددين الذين بدأوا بتحدى المفاهيم والمناهج methods الأكاديمية السائدة ثم تحسسوا طريقهم عائدين إلى القوانين والمناهج الخاصة بفنونهم محاولين إعادتها إلى نقائها الأصلى. أما بالنسبة لدور كريج فقد أعد نفسه لاكتشاف القوانين الخاصة بالمسرح. درس الأشكال الماضية أو البعيدة لفنه واستخلص منها التقاليد التى لا تزال حية ويمكن استخدامها كأساس للتجديد. لقد كان يأمل فى انشاء فن مسرحى جديد ومستقل عن طريق هذه العملية الثنائية من الاستعادة والتجديد.

كانت المقدمة المنطقية الكبرى لكريج أنه لا المسرحية وحدها ولا التمثيل وحده هوالذى يكون فن المسرح لكن فن المسرح يوجد في العرض ككل. وعلى ذلك فإن بعض الناس قفزوا إلى نتيجة أنه احترم عنصرًا أو آخر من العناصر المرئية فى العرض. المناظر أو الملابس أو الإضاءة أكثر من باقى العناصر. وقد أجاب عن هذا الاتهام فى ١٩٠٥ بقوله: "هل يظن أى شخص أن المناظر مثيرة بالنسبة لى أو أن الملابس تمتعنى أو أننى أعتبر صانع الباروكات أهم من الممثل أو العكس؟

لا شىء من هذه الأشياء يهمنى فى حد ذاته لكنه يهمنى فقط كمادة لى أبث فيها الحياة عن طريق الفن الذى قد يكون بداخلى".[٣]

هذا يظهر كريج متفقًا مع الرسامين ما بعد الانطباعيين Post -impressionist فى تعريفهم للخلق الفنى.[٤] إن الرسام يرتب قماشه تمامًا كما يريد. إنه يستخدم ويتحكم فى المواد الجماد والخطوط والاشكال والألوان. وعن طريق إخضاع هذه المواد لفعله هو الخلاق يحولها إلى وسائل للتعبير يمكن أن تؤثر متضامنة أو منفردة - على مشاعر المشاهدين. وبنفس الطريقة كان هدف كريج هو أن يؤلف Compose العرض الدرامى مختاراً العناصر التى يريدها ومعاملاً إياها كالمواد التى سيبنيها على شكل هيكل structure متسق معبر لايتنازل أى عنصر فيه عن أى من صفاته. هذا من شأنه أن يعطى العرض المسرحى حدًا أقصى من الفعالية لأن العرض سيكون مؤثرًا فى كل مكون من مكوناته وأيضاً ككل، والكل كما نعرف يمثل أكثر بكثير من مجموع أجزائه.

والمبادىء الأخرى التى وضعها كريج فيما يتعلق بالتمثيل والمناظر والإضاءة هى مجرد نتيجة لهذه المقدمة الكبرى. إذا كان على العرض المسرحى أن يرتفع إلى مرتبة العمل الفنى يجب ألا تستخدم عناصره المكوِّنة لتقليد الواقع تقليدًا "قرديًا" لكن لتخطِّى هذا الواقع.

بناءً على ذلك يجب ترك الوصف المنظم لصالح الإيحاء الذى يمكن توصيله عن طريق الاختيار الصحيح للعناصر الذى يحمل فى كثير من الحالات طابعًا رمزيًا. إن المبادىء التى حددتها هكذا باختصار كانت جميعًا موضوعة بواسطة كريج فى كتاباته ومطبقة في تصميماته. وقد غيرت المسرح.

انتشرت آراء كريج فى كل أنحاء أوروبا وأمريكا على الرغم من أن اسمه سقط عنها فى بعض الأحيان وكان لها تأثير بعيد المدى.

لم يقصر كريج اهتمامه أبدًا على شكل معين من المسرح أو تكنيك مسرحى مفرد. إن اهتمامه بالميزانسين والتمثيل والمناظر والملابس والإضاءة والمايم والماريونيت كان ذا شقين - اهتمام المخرج المسرحى واهتمام الكاتب حتى إن تعاليمه كان لها انتشار واسع فى كل فروع مهنة المسرح.

نتيجة تشكيلة من الأسباب لاداعي لأن ندخل فيها هنا قدم كريج عروضًا مسرحية قليلة جدًا حتى إن أفكاره لم تأخذ قالبًا جامدًا واحدًا. بعد ١٩١٤ تُرك لمصادره هو - رجل فى الثانية والأربعين انتهت فعلا أنشطته الرسمية فى المسرح. رأى بعض الناس أن لم يلقى استحسانًا وسماه آخرون حالمًا فى برج عاجى وأصبح شخصية أسطورية. وعلى الرغم من أن هذا يبدو غريبًا، ساعد انعزاله نفسه على انتشار أفكاره والتى لقيت التقدير من باب أولى لأنه هو نفسه كان تقريبًا يتعذر الوصول إليه: لقد ارتفع فوق المعارك، كان ملهماً ومرشداً.

من الصعب تحديد طبيعة تأثير كريج وحدود هذا التأثير بالضبط. إن أهدافه لم تتحقق بشكل كامل حتى الآن عن طريق أى رجل مسرح فى يومنا هذا لكن كثيرًا من المبادىء التى كان هو أول من وضعها تطبق الآن بصفة عامة وتؤخذ كأمر طبيعى. إن لكريج تابعين غير واعين بتبعيتهم له أكثر من تلامذته الذين يجهرون بذلك.

وبعيدًا عن أمور الأسلوب، أثرت أفكار كريج فى طرق العمل بالمسرح. صحيح أن المسرح الحديث لم يقدم نموذج الفنان الذى كان يأمل أن يراه وهو خليط من المؤلف المسرحى والمخرج والمصمم لكن منذ نشر كتاب فى *فن المسرح* إزداد دور المخرج كخالق ومنسق بإطراد فى الأهمية مما يضمن تحقيق العرض المتناغم الذى كان هو هدف كريج الأكبر فى الوقت الذى تطور فيه التعاون الوثيق بين هؤلاء المسئولين عن الجوانب الفنية للعرض. وما علينا إلا أن نفكر فى العمل الجماعى لرينهارت *وسترن وجسنر وبيرتشان* Pirchan وجوفيه وبرار Berard وفيلار Vilar وجيشيا Gischia وبلانشون Planchon وآليو Allio. وعلينا فقط أن نتذكر باتى Baty وبيتوف Pitoeff وبروك Brook وفيسكونتى Visconti وأحفاد ريتشار فاجنر الذين كانوا كلهم مخرجين ومصممين على طريقة "المخرج المسرحى" الذى جاء وصفه فى كتاب *فن المسرح*. لكن مما لاشك فيه أن بريخت، على الرغم من أن الأهداف التى عزاها للمسرح كانت مختلفة تماما عن أهداف كريج هو الذى اقترب جدا – بالمعنى الصارم – من "فنان المسرح" كما وصفه كريج، فى أنه أخرج بنفسه مسرحياته وحقق تجانس فرقة برلينر انسامبل Berliner Ensemble عن طريق تقديمه العمل الجماعى الحقيقى.

إن التاريخ الجمالى لمسرح القرن العشرين يتميز أولاً وأخيراً بإعادة فحص الأشكال التى وجد أنها أصبحت قديمة وبالثورة على الواقعية والبحث عن مناهج جديدة. الذى حدث فقط هو أن المناهج كثيراً ما اختلفت وقادت إلى اتجاهات معاكسة. إن كريج لم يبدأ أيا من الحركات التى نشأت لكن هناك قليلا جدا منها لايدين بشىء ما لكريج.

هذا واضح جداً بين مصممى المناظر. عندما نقلب فى صفحات أى كتاب عن المناظر الحديثة نجد عددا من المناظر "الكريجية" ببنائها المعمارى وتركيبات الخطوط الأفقية ومساحات الضوء والظل والتى هى معروفة من كتاب نحو مسرح جديد. كم من التصميمات لأورليك Orlik وسترناد Strnad وبل جيدس Bel Geddes وروبرت إدموند جونز Robert Edmorn Jones أو براجاجليا Bragaglia تعود بنا مباشرة إلى رسومات كريج وتذكرنا ألواح panels جوزيف ستوبودا المتحركة لعرض حديث *لهاملت* فى براغ بشدة بعرض موسكو. إن كريج قد بيَّن لمصممى المناظر فى المسرح كيف يهربون من قبضة الواقعية، الواقعية المقيدة للحرية ويخلقون مناظر لعبت دورا هاما فى الدراما.

لقد أراهم قوة الإيحاء والتى يتملكها الضوء واللون والإمكانيات التعبيرية الكامنة فى المواد والتى - رغم أن الناس يميلون أكثر مما ينبغى إلى نسيان هذه الحقيقة - كان كريج أول من استخدمها كعنصر ديناميكى فى العرض.

وقد رأى رجال مسرح آخرون كقادة الحركة التعبيرية فى كريج راعيا لفن مطلوب من كل عناصر العرض فيه أن تساهم فى "الكشف" عن الدراما وتوضح رمزيتها.

كان أحد أحلام كريج مسرحاً تتضافر معاً فيه الكلمات و"الرؤى" والأصوات والألوان والرقص والموسيقى لتصنع متعة للعين والأذن، لذلك ليس من المستغرب أن رعاة "المسرح الشامل" ينظرون إليه كأستاذهم وأنهم لايزالون قادرين على أن يجدوا اتفاقاً بين نظرياتهم ومبادئه.

أخيراً، هناك هؤلاء الذين اتخذوا من مثال كريج لفن إعادة التقديم representation هاديا لهم متجاوزين المسرح كما نعرفه. تحدث كريج عن إمكانية إيجاد "فن حركة" ، عن أشكال متحركة تتشكل فى الفراغ. وانطلاقاً من قاعدة هذه الفكرة وهى واحدة من أجرأ الأفكار التى عرضها وأكثرها مثارا للجدال طور مؤيدو "المسرح التجريدى" تجاربهم التى نتج عنها طرد الطبيعة من على خشبة المسرح ونزع الطابع البشرى عن الممثل.

كما رأينا، لا يقتصر تأثير كريج على أسلوب مفرد واحد. لقد مهد الطريق للتجارب التى لا تزال مستمرة. إنه لم يلهم مدرسة جديدة فى التأليف المسرحى لكنه أسهم فى تحول جذرى للمسرح فى جوانبه الجمالية. لقد كان محرراً وباعثاً على اليقظة، كان تحريضا وإلهاماً.

# هوامش

١- Cordon Craig, introduction to *The Art of the Theatre* ، missing Laws of the Art مرجع سابق، ١٩٠٥، ص ١١- ١٢.

٢- Gordon Craig, Art or Imitation? A Plea for an Enquiry after the missing Laws of the Art'، فى The Theatre Advancing, London, 1921 مرجع سابق، ص ١٦٣.

٣- Gordon Craig. introduction to *The Art of the Theatre* (1905). p. 15.

٤- انظر, Barnard Hewitt فى 'Gordon Craig and Post-Impressionism' *The Quarterly Journal of Speech*, Vol, XXX, No.1, January-February 1944.

# المحتويات

رقم الإيداع ١٧٣٠٩ / ٢٠٠٥

مطابع المجلس الأعلى للآثار

كتاب إدوارد جوردون كريج


Bibliotheca Alexandrina
0540339